ВГИК

А. В. ГАЛЬПЕРИН

ИЗ ИСТОРИИ КИНООПЕРАТОРСКОГО ИСКУССТВА

(НАЧАЛЬНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИИ ОПЕРАТОРА-ХУДОЖНИКА. ПЕРВЫЕ ШАГИ СОВЕТСКОЙ ШКОЛЫ ОПЕРАТОРСКОГО МАСТЕРСТВА)

Рекомендовано Ученым советом ВГИК в качестве учебного пособия по специальности «Кинооператорское мастерство»

Гальперин А. В.

Из истории кинооператорского искусства. (Начальные этапы становления профессии оператора-художника. Первые шаги советской школы операторского мастерства). — М., 1983. — 67 с. — (Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии).

Работа посвящена малоисследованной теме становления и развития русского дореволюционного операторского искусства и первым шагам советской операторской школы. Автором собраны редкие материалы, публиковавшиеся в монографических и периодических изданиях 1890—1920-х г., позволяющие раскрыть становление кинооператорской профессии прежде всего как творческой, неразрывно связанной с идейно-художественным уровнем экранного искусства, новаторскими достижениями советского кинематографа.

ВВЕДЕНИЕ

27 августа 1919 года В. И. Лениным был подписан декрет о национализации кинематографии и переходе кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата по просвещению. Этот день советские кинематографисты отмечают как день юбилея, как день рождения новой социалистической кинематографии, а с 1979 года и как День советского кино.

Национализируя кинопредприятия, молодое советское государство стремилось создать все условия для развития нового киноискусства, которому Российская коммунистическая партия большевиков придавала особенно большое государственное значение. В известной беседе с Народным Комиссаром по просвещению А. В. Луначарским Владимир Ильич, еще в 1922 году, говоря о развитии советской кинематографии, отметил: «...Вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино».[1]

Эти ленинские слова налагали на деятелей молодой советской кинематографии особую ответственность. В своих фильмах они должны были ярко рассказать о победе Революции, о революционных преобразованиях, о созидательной силе нового общества. С необычайной чуткостью улавливали молодые мастера нарождающегося советского кино социальные и нравственные процессы, зреющие в недрах нового общества, настойчиво искали пути их воплощения на экране, смело экспериментировали. Уже с первых, во многом наивных по художественному решению, фильмов в творчестве советских кинематографистов наглядно обнаруживались связи их личных судеб с судьбами страны и свершениями неповторимой эпохи. Не случайно поэтому Сергей Эйзенштейн, как и многие другие художники кино тех лет, сможет впоследствии записать:

«...Октябрьская Революция открыла перед нами необъятные перспективы и небывалые возможности.»[2]

Очерк посвящен одной из малоразработанных проблем истории кино: начальным этапам становления профессии кинооператора-художника, ранним периодам развития русского дореволюционного искусства и первым шагам советской школы операторского мастерства.

Актуальность этой работы определяется тем, что накапливающийся в течение многих десятилетий опыт художественно-творческой деятельности кинооператоров, их вклад в развитие кинематографии все еще весьма мало изучены. Опыт начальных этапов формирования выразительных средств кинематографа и, в частности, его операторских изобразительных решений представляет не только исторический интерес. Существует видимо немало родственных черт, сближающих ранний кинематограф с современной творческой практикой кино и телевидения. К их числу можно отнести и все многообразие коммуникативных функций, отнюдь не ограничивающихся лишь сферой художественного, и некоторые все еще бытующие в современном кинопроизводстве архаические формы постановки и операторского решения многих кинематографических и телевизионных фильмов, как отмечает, например, К. Разлогов.

Замечательные художественные достижения мастеров-операторов раннего периода развития советского кино, во многом предопределившие пути развития операторского искусства, необычайно расширили наши представления о выразительных возможностях кинематографа и роли оператора-художника в создании фильма. Складывавшиеся в те годы прогрессивные тенденции развития операторского мастерства и поныне полностью сохраняют свое значение.

«Об операторах мы еще не научились писать, — замечает в своей статье «Мастер» доктор искусствоведения профессор С. Фрейлих. — Нам кажется, что смысл их работы состоит в пластическом выражении уже готового содержания. А между тем оператор вместе с режиссером формирует само содержание картины, ее стиль»[3].

Бесспорно, точно найденная стилистика и художественная завершенность изобразительной формы во многом определяют впечатляющую силу фильма и его восприятие зрителем.

Вспомним ленинское: «Форма существенна. Сущность формирована»[4]. Именно поэтому проблема выразительности экранного изображения, неотделимая от проблем выразительности языка фильма, по-прежнему оказывается одной из важнейших не только в теории, но и в повседневной художественной практике киноискусства.

В последние годы в советском киноведении наметился немалый, и, как можно заметить, все возрастающий интерес к творчеству кинооператора и проблемам операторского искусства. Во многом это определяется тем обстоятельством, что именно в экранном изображении, в итогах съемки находят свое конечное материальное завершение усилия всего творческого коллектива создателей фильма и работа многочисленных производственных цехов и подразделений студии. И тем не менее накопление и систематизация материалов по этому важному разделу истории и теории кино все еще находится в самом зачаточном состоянии. Между тем, как показывает опыт,

миновать стадию кропотливого собирания фактов и суждений, относящихся к развитию той или иной области искусства, невозможно. Это в полной мере относится и к исследованию путей развития одного из самых молодых видов изобразительного искусства — искусства экранного изображения, его первым шагам в России, возникновению и ранним достижениям советской операторской школы.

К сожалению, несмотря на всеобщее признание роли русских кинооператоров в развитии изобразительной культуры кинематографа, несмотря на огромный художественный опыт операторского искусства, это представляется весьма нелегкой задачей. Трудности в накоплении материала возникают не только в связи с крайней ограниченностью публикаций, посвященных ранним периодам развития операторского мастерства, или неразработанностью методики исследования изобразительной формы фильма. Задача осложняется тем, что любые попытки подмены произведения изобразительного искусства — живописи, рисунка, фотографического или кинематографического изображения — лишь их словесным описанием вряд ли могут создать сколь-нибудь цельное представление о их художественных достоинствах.

Естественно, что пересказ содержания сцены. описание найденного изобразительного решения и примененных приемов съемки не может воспроизвести впечатляющую силу конкретного экранного изображения, особенности его динамических композиций, оптического рисунка, цветового решения, колорита, эффектов освещения, выразительность его изобразительного решения.

Луи Арагон в своей книге, посвященной творчеству Матисса, записывает: «... не существует ни разговорного, ни литературного языка живописи, и безумие даже искать ее словесный эквивалент, поскольку живопись сама по себе уже речь о чем-то»[5]. Нет ничего более произвольного, чем попытка подменить живопись, рисунок словом. По меткому замечанию Арагона, именно это именуется искусствознанием.

И тем не менее убежденные в необходимости собирания и хотя бы предварительной систематизации материалов, относящихся к ранним периодам развития русского и советского операторского искусства, суждений современников и создателей фильмов, мы посвящаем данную работу этому важному, но, к сожалению, все еще весьма малоразработанному разделу истории кино.

НАЧАЛЬНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИИ КИНООПЕРАТОРА-ХУДОЖНИКА

Разработанные к 1895 году методы получения движущихся изображений использовались первоначально для съемки коротких сюжетов и сцен.

Впервые в истории динамика событий и явлений реального мира воссоздавалась на плоскости экрана в композициях движущегося киноизображения в полной мере обладающего, как писал В. И. Пудовкин, «силой непосредственного впечатления зрительным образом»[6].

Изобразительно задача первых «синематографических картин», снятых, как правило, с одной точки зрения, сводилась к примитивнейшему показу «живых фотографий», неизменно поражавших зрителей возникновением на экране дотоле невиданного эффекта движения. Именно этой особенностью нового зрелища определялись поначалу не только первые робкие поиски его специфики, но и отбор снимаемых сюжетов. В изобразительном «решении» этих кадров-картин привычно соблюдались приемы построения обычных фотографических снимков.

Естественно, что на первых порах не только зрители, но и сами кинооператоры и другие деятели кино, рассматривали «Синематограф» отнюдь не как новый, полный еще не разгаданных возможностей вид искусства, а лишь как некую новую форму фотографии, отличающуюся от обычной лишь благоприобретенной способностью воспроизводить движение.

Впервые показанный в Париже в конце декабря 1895 года синематограф братьев Люмьер уже в середине мая 1896 года демонстрируется в Петербурге. 6(18) мая 1896 года газета «Санкт-Петербургские ведомости» сообщала: «Вчера состоялось открытие сада театра «Аквариум»... синематограф Люмьер (живая фотография) имел громадный успех. Представьте себе целый ряд эффективных движущихся картин. Тут и прибытие поезда, и комическая борьба клоунов, и игра в карты, и купание на берегу моря, причем все это живые люди, а не фотографии на громадном экране...». В этом же зале, превращенном впоследствии в кинотеатр «Киносева» — Петроградского кинокомитета союза северных коммун —

и ставшем в двадцатые годы одним из павильонов киностудии «Ленфильм», в 1918 году велись съемки первых советских картин.

В объявлении Московского сада и театра «Эрмитаж» в газете «Московские водомости» от 26 мая того же 1896 года сообщалось: «...по окончании спектакля будет показана публике новость... последнее изобретение бр. Люмьер — живая движущаяся фотография...».

Несколькими днями позже — 31 мая — газета поместила любопытный репортаж об этом событии: «... В последние дни... по окончании спектакля показывается чрезвычайно интересная новинка — синематограф, изобретенный Люмьером. Эта новинка настолько интересна и настолько нравится публике, что посмотреть стоит каждому. Представьте, что Вы сидите в первом ряду; перед вами на занавеси освещенное большое круглое пятно (как показываются туманные картины), и вдруг на этом пятне на вас несется поезд железной дороги. Вам так и хочется отскочить в сторону. Из вагона выходят пассажиры, суетятся встречающие, носильщики и т. п.; все это движется, бегает, вертится и т. д. Вы видите совершенно живую сцену... Еще поразительная картина — морское купание. Вода совершенно натуральная, видны брызги, ныряние купающихся и т. д. Всех картин не перечислишь, их очень много, и все они так живы, так естественны, так интересны, что не хочется от них оторваться...».

В том же 1896 году участник многих международных фотографических выставок, известный харьковский фотограф А. К. Федецкий с помощью хронофотографа Демени, выпущенного фирмой Гомон и обеспечивающего съемку, проекцию и даже печать позитивных копий, снимает и демонстрирует несколько хроникальных картин: «Вид харьковского вокзала в момент отхода поезда с находящимся на платформе начальством», «Джигитовка казаков 1-го Оренбургского полка», «Народные гуляния на Красной площади» и другие сюжеты.

1 декабря 1896 года харьковская газета «Южный край» в заметке «Живая фотография» писала: «... В этот понедельник, в оперном театре состоится чрезвычайно интересный сеанс: известный наш фотограф А. К. Федецкий покажет при помощи имеющегося у него вполне усовершенствованного кинематографа так называемые движущиеся или живые фотографии. Из целой серии таких картин, воспроизводимых на экране, выдаются снимки главных моментов пребывания их величеств в Париже, и затем местные — крестный ход во время перенесения Озерянской иконы божьей матери из Куряжа в Харьков и джигитовка казаков Оренбургского полка, снятые здесь непосредственно г. Федецким.

Все снимки кинематографа г. Федецкого, которые мы видели в его ателье на экране, производят громадный эффект, с которым все бывшие здесь «движущиеся фотографии» сравняться ни в коем

случае не могут. Для воспроизведения снимков в оперном театре требуется сила электрического света в 60 ампер, г. Федецкий, живо заинтересованный изобретением кинематографа, даст здесь только один сеанс, затем его аппарат будет отправлен в Киев и Варшаву».

Возможность передать в обычном фотографическом изображении движение объектов съемки заметно усиливала впечатление достоверности показываемых на экране событий.

В те же годы артист Московского театра Корша, фотолюбитель В. А. Сашин-Федоров организует с помощью той же аппаратуры первые просмотры снятых им хроникальных сюжетов: «Конно-железная дорога в Москве», «Публика, толпящаяся у входа в театр» и др.

1 сентября 1896 года московская газета «Новости дня» сообщала, что артист В. А. Сашин-Федоров намеревается показать на экране съемки из жизни театра Корша; публика увидит своих любимцев на репетиции, в уборных, на сцене перед поднятием занавеса, увидит и сама себя — в антракте, в буфете, при разъездах и т. п.

Сообщая об открытии театрального сезона 1897—1898 г., газета «Московские ведомости» писала, что артист театра Корша В. А. Сашин заготовил много картин для своего «Витаграфа», которые будут демонстрироваться по примеру прошлого года каждый день по окончании спектаклей.

В 1896—1897 годах придворный фотограф Болеслав Матушевский вел, как он сообщает в своей изданной в 1898 году во Франции книге, киносъемку официальных торжеств, последовавших за коронацией.

Уже в 1898 году, учитывая интерес, вызванный показом первых кинематографических картин, журнал «Техническое обозрение» издает по тому времени достаточно обстоятельную брошюру В. Тюрина «Живая фотография». Годом позже в Петербурге выходит в свет видимо первое на русском языке пособие для любителей кино — небольшая полурекламная брошюра «Как фотографировать и как демонстрировать живые фотографии «Биокамом»?

Начиная с 1900 года съемку русской придворной хроники ведут собственный его императорского величества» фотограф К. фон Ган и А. Ягельский. Хроника эта демонстрируется лишь в придворных кругах и на обычные экраны до 1910 г. не поступает.

Как отмечает один из авторитетнейших исследователей раннего русского кинематографа С. С. Гинзбург, в течение семи-восьми лет после того, как В. А. Сашин-Федоров и А. К. Федецкий сняли свои первые хроникальные сюжеты, киносъемки в России русскими фотографами-операторами видимо не производились. Исключением являлась лишь придворная хроника и съемки периодически наезжающих в Россию операторов-иностранцев. Немногие заинтересовавшиеся делом кино русские операторы-фотографы хорошо пони-

мали, что в условиях засилья иностранных фабрикантов картин проведение дорогостоящих киносъемок и попытки их продвижения на экраны оказывались делом мало перспективным.

Сохранившиеся до наших дней «Придворные хроники» 1896—1906 годов дают представление об изобразительном и техническом качестве первых русских хроникальных съемок. В них мы находим подтверждение того, что технический уровень можно признать бесспорно высоким. Резкость изображения, особенно если учесть низкую разрешающую способность оптики и пленки, была почти во всех съемках вполне удовлетворительной. В большинстве ранних фильмов нет серьезных ошибок в экспозиции, в частности, недодержек, несмотря на то, что чувствительность пленки оставалась крайне низкой. Сюжеты «царской кинохроники» снимались самыми общими планами, аппарат устанавливался на уровне глаз человека среднего роста и фронтально по отношению к той точке, в которой ожидалось появление царя, ни ракурсы, ни повороты камеры по оси штативной головки не допускались. Неподвижная точка зрения была почти обязательным условием съемки, которое нарушалось только в случаях крайней необходимости.[8]

В подавляющем большинстве сюжетов тогдашней русской кинохроники интересные по изобразительной композиции, выразительно решенные кадры встречаются весьма редко. Внимание операторов сосредоточивалось в основном на вопросах технического порядка.

Укрепление экономики русского кинематографа и возникновение системы проката кинокартин, способствующей ускоренному росту производства фильмов, завершались в 1907—1909 годах. В это время постепенно складывались кадры первых русских кинооператоров-профессионалов. Съемки кинохроники велись теперь уже регулярно, не только в Петербурге и Москве, но и в других крупных городах. Быстро нарастало количество снимаемых в России хроникальных фильмов. Но зарубежные «художественные» картины все еще безраздельно господствовали на киноэкранах.

Для большинства операторов дореволюционного кино, в том числе и для многих будущих мастеров художественной кинематографии, работа в области хроники оказывалась одним из важных этапов становления их профессионального мастерства.

Трудно, а может быть и невозможно, точно установить теперь имя первого профессионального русского кинооператора.

Один из ранних исследователей кино в России Б. С. Лихачев и другие историки считают, что им был владелец небольшой фотографии, петербургский фотограф, корреспондент русской и зарубежной печати А. О. Дранков[9]. Свою кинематографическую деятельность он начал в сотрудничестве с перешедшим на работу в кино киевским фотографом Н. Ф. Козловским[10], ставшим впоследствии одним из ведущих русских кинооператоров.

Журнал «Экран России», публикуя в 1916 году статью «Пионеры русской кинематографии», писал о Дранкове: «... Человек поистине вездесущ: на парадах, похоронах, дерби, пожарах, обвалах, наводнениях, встречах коронованных особ — самым непостижимым образом он умудрялся поспевать вовремя. Без него не хоронили, не горели здания, не бушевали стихии...».

Осенью 1907 года в печати появляются объявления о создании «первого в России синематографического ателье под ведением известного фотографа при Государственной Думе А. О. Дранкова. Выделка лент для кинематографа! Сюжеты злободневные! События России и окраин! Виды городов и деревень! Каждую неделю новые сюжеты!»

15 октября 1908 года на экраны выходит его фильм «Понизовая вольница» — экранизация популярной в те годы русской песни о народном герое, крестьянском вожде Степане Разине. Многие историографы русского кино считают этот день — день первой публичной демонстрации фильма — днем рождения русской художественной кинематографии. Но эта картина не была первой русской игровой лентой, снятой русским кинооператором. Годом раньше, еще в августе 1907 года, появляется поставленная и снятая А. Дранковым картина «Сцены из боярской жизни», представлявшая собой мало удачную попытку экранизации фрагментов спектакля «Борис Годунов». Съемки театрально организованных сцен этого фильма, так же, как и в «Понизовой вольнице», велись общими планами, с одной точки. Театральная рампа определяла границы кадра.

Качество фотографии в «Понизовой вольнице», к съемкам которой был привлечен оператор Н. Ф. Козловский[11], было для своего времени весьма удовлетворительным и мало в чем уступало тогдашним зарубежным картинам. Каждая из его шести сцен-кадров, снимавшихся фронтально, одним общим планом «... была подкрашена в соответствующий цвет: ночная — в синий, сцена у костра — в желтый и т. д....»[12].

Кинематограф в те годы не предъявлял еще сколь-нибудь серьезных эстетических требований к операторскому мышлению, к композиции кинокадра, его тональному решению и художественности освещения. Не существовало и понятия изобразительного решения фильма как целостного художественного произведения. Во многом это связывалось с тем, что большинство операторов до их прихода в кинематограф являлись, как правило, квалифицированными фотографами-профессионалами, а подчас и признанными мастерами фотографии, отмеченными наградами фотографических выставок. Естественным поэтому было их стремление возможно более полно использовать в съемке кинокартин опыт и навыки, приобретенные ими в области профессиональной фотографии, ограничиваясь лишь чисто техническими задачами получения киноизображения.

Очевидно, что это обстоятельство отнюдь не способствовало творческим поискам в области изобразительности фильма. Задачей оператора-фотографа того периода оказывалась возможно более точная фиксация снимаемого. В «художественном» кинематографе фотографическое воспроизведение театрально организованной мизансцены являлось основным. Как уже отмечалось, выбор точки зрения и построение кадра целиком определялись восприятием наблюдающего сцену-спектакль театрального зрителя.

Один из крупных деятелей дореволюционного кино А. Ханжонков в своих воспоминаниях о начальном периоде развития русской кинематографии отмечает: «Снимались тогда картины, независимо от содержания сцены, с одной точки. При съемке первых... картин на сцене Введенского народного дома аппарат был установлен... так крепко, что снял, не сдвигаясь с одной точки, в течение одного дня, три фильма... («Выбор царской невесты», «Русская свадьба» и все павильонные сцены картины «Песнь про купца Калашникова»)... Ни о средних, ни тем более о крупных планах, тогда и не помышляли. Главная задача оператора состояла в том, чтобы захватить в пространство кадра всю декорацию и не разрезать рамкой кадра фигуру актера... Актеру точно указывалось пространство, в котором он мог передвигаться на съемочной площадке... надо было обязательно подчеркивать отличие кино от неподвижной фотографии...

Задача монтирующего (картину. — А. Г.) сводилась к соединению одной снятой сцены с другой посредством объясняющей надписи. Наличие склейки в самой сцене считалось браком и доказывало, что у оператора во время съемки кончилась пленка. В этом случае... все актеры замирали и сохраняли неподвижность до тех пор, пока оператор, заправив в аппарат новую кассету, смог вновь приступить к съемке»[13].

Тем не менее, несмотря на ограниченность задач кинооператора этого периода чисто репродуктивными функциями, уже в ноябре 1907 года в русской печати появляются первые высказывания, свидетельствующие о постепенно складывавшемся новом понимании художественных возможностей кинематографического изображения. Так, в статье «Кинематограф как развлечение», опубликованной в новом, только что начавшем выходить московском журнале «Сине-фоно» (1907, № 2) содержались несомненно интересные и по тем временам во многом провидческие суждения о выразительных возможностях художественно организованного кинематографического изображения. «Фотография, наиболее совершенная форма изображения действительности, стала применяться для приготовления картин... компонированная синематографическая картина производит на публику гораздо большее впечатление, чем сухая фотография действительности... воспроизведение синематографических картин стало, хотя и в грубой форме, предметом творчества или, если хотите, композиции...»

Схожие суждения о художественных возможностях экранного изображения, свидетельствующие о возрастающем интересе деятелей кино к этой стороне кинематографического творчества, начинают появляться и на страницах зарубежной печати. Так, в том же 1907 году, говоря о роли изображения в создании кинематографических картин, французский исследователь Франсуа Валери в своей статье отмечал: «... Синематограф будет самым впечатляющим изобразительным средством выражения идей в зримой, зрительной форме, совершенным средством выражения авторской мысли, с меньшими усилиями, чем посредством книгопечатания, зрителю нужно будет лишь открыть глаза... это самая лучшая возможность, которая когда-либо была предоставлена человеку, чтобы его мысли в понятной всем зримой выразительной образной форме стали доступны людям...»[14]

Как бы предвосхищая будущее рождение телевидения, домашнего любительского кинематографа, видеокассет и дисков, автор пишет, что каждый желающий сможет иметь и вероятно скоро будет иметь у себя дома свой «синематограф», достаточно будет повернуть ручку электричества и синематограф автоматически начнет двигаться.

Тем не менее, несмотря на появление подобных суждений и некоторые успехи в области операторского ремесла, проблемы художественной выразительности изображения все еще лежали за пределами круга интересов большинства создателей фильмов.

Бытовавшее в те годы небрежение художественно-изобразительными возможностями, во многом определялось переоценкой роли техники в формировании киноизображения. Это обстоятельство в немалой мере способствовало неправомерному отождествлению искусства изображения и ремесленного владения изобразительной техникой киносъемки. К кинооператору, полностью признавая его роль в создании фильма, по-прежнему относились лишь как к техническому специалисту.

«В работе съемщика не было места искусству, он только «снимал искусство актеров.»[15] — писал в книге «Кинорежиссер и киноматериал» В. И. Пудовкин.

Ограничиваясь в своей работе, в основном, чисто техническими задачами, многие кинооператоры, все еще не осознавая себя художниками, молчаливо мирились с этим положением, наносившим немалый ущерб совершенствованию изобразительной формы фильма. Развитие операторского искусства сдерживалось недостаточным интересом кинематографистов к художественно-эстетическим проблемам кинематографа и в том числе к проблемам его изобразительности и зрелищности.

Вопреки многочисленным суждениям критики тех лет, отказывавшей кинематографу в праве именоваться искусством, в кинематографических кругах и в практике операторской работы посте-

пенно утверждалось понимание того, что иллюзия реальности и эффект движения, определяющие, как первоначально это казалось, впечатляющую силу «синематографических картин», оказываются отнюдь не главными элементами нового зрелища. В сознании создателей фильмов, да вероятно и в зрительском восприятии, утверждалось понимание связей изобразительной формы фильма и его драматургии, понимание удивительной способности киноизображения в зрительных образах передавать на экране не только зримое, но и чувствуемое.

Кинематограф, как и фотография, непременно должен был стремительно пройти «путь от восхищения «похожестью» экрана на действительность к вере, что киноаппарат способен запечатлеть, обнаружить в действительности нечто большее, чем «ординарная обыденщина» ... чудодейственно преобразить натуру своей «светописью».[16]

И действительно, для осмысления далеких от примитивного натурализма, органически свойственных кинематографу собственных изобразительно-выразительных возможностей потребовались лишь немногие годы. «... отныне деформация натуры, — отмечал в опубликованной в 1927 году статье «Проблемы киностилистики» Б. М. Эйхенбаум, — заняла в кино, как и в других искусствах, свое естественное место. В руках оператора киноаппарат действует уже так же, как краска в руках художника. Одна и та же натура, снятая с разных точек, в разных планах и по-разному освещенная, дает разные стилевые эффекты. Кинематографисты заботятся не только о композиции фильма, но и о композиции отдельных кадров, руководствуясь уже чисто изобразительными принципами... Раз речь идет о стилях фильмы и о композиции отдельных кадров, значит пресловутая «натуралистичность» представляет собой только один из возможных стилей, и притом нисколько не менее условный, чем остальные.»[17]

Много лет спустя американский историк кино Гилберт Селдес запишет в своей книге «Я убежден, что «иллюзия реальности» или «иллюзия движения» — это только вторичные элементы, хотя они и раньше всего бросаются в глаза при рассмотрении киноэффекта. Многое другое сильнее действует на зрителя. И первое — это камера, которая не только «видит» ... но и отбирает то, что должно быть увидено...»[18]

Кинематограф необычайно расширил возможности искусства в раскрытии сложнейших жизненных явлений. И не случайно поэтому Селдес отметил, что «кино явилось первой в истории формой беллетристики, представленной зрительно.., в которой способ рассказа предвосхищает все потребности зрителя прежде, чем он успевает их осознать. В каком-то смысле подобный способ рассказа делает за зрителя всю работу и доставляет ему полное удовлетворение.»[19]

Очевидно, что немалую долю этой замечательной, делаемой за зрителя «работы», наряду с другими создателями фильма, принимает на себя кинооператор-художник.

* *
*

К 1910—1911 годам положение в русской кинематографии заметно изменяется.

С развитием художественной культуры в кино постепенно конкретизируется понимание лучшими русскими операторами задач композиции, продуманнее отбираются точки зрения, рождается план и ракурс, варьируется оптика и оптический рисунок изображения, изменяются перспектива и решение пространства. Осмысливаются художественные возможности освещения, рождается интерес к эффектам освещения и изменениям тональности изображения.

Камера, панорамируя, поначалу правда весьма редко даже при съемке на натуре, постепенно теряет свою былую неподвижность. При работе в павильонных декорациях, в связи с очень небольшими размерами съемочных площадок и ограниченными возможностями освещения, применение панорам практически исключалось. (По данным Госфильмофонда, панорамы и съемки с движения в интерьерах видимо впервые в русской кинематографии были использованы лишь в 1913 году в декадентской мелодраме реж. И. Лазарева-Захарова «За дверями гостиной».) Панорамирование подчас расценивалось как досадная техническая ошибка, связанная с неумением создателей фильма построить действие так, чтобы оно полностью вписывалось в границы рамки кадра.

Намечаются изменения и в построении мизансцен. В ходе съемки актеры зачастую приближаются к аппарату, выходят на передний план.

Совершенствуясь, киноизображение постепенно расширяет свои, казалось бы традиционно определившиеся, репродуктивные функции. Тем не менее, несмотря на успешное освоение некоторых новых средств выразительности, фильмы этого периода все еще представляли собой лишь кинематографические «варианты» произведений театра и живописи. Задачи экранного изображения попрежнему ограничивались простейшей фотографической фиксацией происходящего перед аппаратом действия. Примером может служить картина «Русская свадьба XVI столетия», поставленная в 1908 году режиссером А. Гончаровым. Она представляла собой пять отдельных, театрально организованных и динамических живописных полотен, «спроектированных», как пишет К. Разлогов, в ст. «Уроки примитивов» (ИК, 1982, № 1), художником В. Фестером по картинам Константина Маковского: невеста с подругами,

жених и его окружение, обряд одевания невесты, свадебный пир, сцена в опочивальне. При этом только последняя картина заключала в себе некоторое подобие драматического действия, остальные же служили лишь историческими иллюстрациями.

В связи с усложнением содержания кинокартин и крайней ограниченностью повествовательных возможностей тогдашнего языка «великого немого» уже в те ранние годы возникает стремление кинематографистов обратиться к слову и звуковому сопровождению демонстрируемых фильмов. В печати появляются многочисленные публикации о производстве «усовершенствованных кинематографических лент для живой и говорящей фотографии». В 1908 году, например, в журнале «Сине-фоно» № 5 в редакционной статье отмечается: «...1907 год стал крупным этапом на пути развития гармонического соединения звука и света. Можно сказать без преувеличения, что в области поющей и говорящей синематографии в прошлом году достигнуты огромные успехи. Соединение синематографа с граммофоном, которое еще недавно считалось бесцельной попыткой, способной скорее разрушить, чем усилить иллюзию, — это соединение стало свершившимся фактом...». Поиски практического решения этой проблемы, начавшиеся уже в 1898—1901 годах, сводились к объединению кинематографа с граммофоном или фонографом и обеспечению необходимой синхронности работы созданных на их основе устройств. Поначалу эти поиски велись весьма увлеченно. Уже в 1898 году появляется изобретение А. Барона, сущность которого «заключается в том, что синхронизм синематографа и фонографа достигается тем, что эти оба аппарата включались в одну электрическую цепь... таким образом, движение одного аппарата находилось в зависимости от движения другого...»; но и при этой конструкции сохраняется длинный вал и следовательно остаются все недостатки, сопряженные с таким соединением. В 1901 году фирма Гомон начинает выпуск нового устройства подобного рода — «хрономегафон-эльжефон». Фирма бр. Пате выпускает свой «синхрофон». Впоследствии, по мере развития изобразительной культуры и осмысления выразительных возможностей «немого» кино, интерес к этим нововведениям постепенно утрачивается, возникая вновь уже в двадцатых годах, на несравненно более совершенной технической основе.

Выявление возможностей кино как нового массового зрелища и совершенствование его техники привело к быстрому превращению кинематографии в особую отрасль промышленности. Начали складываться основные виды кинематографа. К 1910 году в России насчитывалось уже 14 киноателье, занимавшихся постановкой фильмов. В начале десятых годов производство отечественных кинокартин развивалось особенно быстро. В 1910 г. их было 30; в 1911 — 73; в 1912 — 101; в 1913 — 128, а в первом военном 1914 году — 330 (в том числе и короткометражных)[20].

Быстрый рост кинопроизводства, по началу ориентирующегося на сотрудничество с операторами-иностранцами, требовал привлечения к работе отечественных специалистов.

«Режиссером в те годы не становились всерьез и надолго. Случайные люди растворялись в кинематографической среде, актеры возвращались в театр. Пожалуй, единственными подлинными профессионалами были кинооператоры. Они умели, — как не без юмора писал профессор Р. Н. Юренев, — наводить на фокус, равномерно крутить ручку аппарата, знали химикалии для проявки и печати»[21].

Уже в 1907—1911 годах в нашей кинематографии, наряду с именами зарубежных операторов — Носке, Серфа, Мейера, Топпи, Труше, Витротти, испанца Серано, появляются имена и немногих русских кинооператоров. Очевидно, что в те годы ни о какой сколь-нибудь систематической профессиональной подготовке кинооператоров не могло быть и речи. Освоение профессии проходило поэтому по самым неожиданным путям. Например, в открытой А. Ханжонковым новой кинолаборатории в качестве лаборантов начали свою работу в кино известные операторы А. А. Рылло, Г. В. Гибер, И. С. Фролов. Занятый в прошлом съемкой титров инженер В. Сиверсен в 1907 г. в качестве оператора приступает к съемке кинохроники.

В это время на работу в кино приходят и крупные мастера фотографии А. А. Левицкий, Б. И. Завелев, Е. И. Славинский, А. Винклер, А. Булла, выпускник МВТУ М. И. Владимирский, А. Д. Дигмелов, ставший впоследствии одним из крупнейших мастеров грузинского кино, и др. В. Старевич начинает свою операторскую работу фильмом «Женитьба» и в том же 1909 году в качестве режиссера, художника и оператора снимает свой второй фильм «Сцены из «Мертвых душ».

Профессор ВГИК оператор и режиссер Ю. А. Желябужский, начавший свою работу в кино в 1915 году, в лекции, посвященной начальным этапам развития русской кинематографии (1948), особо отметил быстро совершенствующееся мастерство тогдашних молодых операторов-самоучек, их преданность профессии и готовность к освоению новых методов съемки. Оператор А. Рылло, как свидетельствует Желябужский, в одном из ранних его фильмов,—в фильме «В море» (реж. А. Н. Уральский), впервые в операторской практике тех лет ведет съемку в условиях ночи, добиваясь желаемых эффектов освещения.

В 1909—1910 годах появляются хроникальные картины молодого оператора Ф. К. Вериго-Даровского. «Ужасы чумы на Дальнем Востоке» — по операторской работе одна из лучших хроник того периода[22].

Е. И. Славинский в 1908 году (по поручению фирмы Пате) снимает в Арктике хроникальный фильм о плавании ледокола «Ермак». Выпускник Киевского художественного училища П. К. Новицкий, ставший впоследствии одним из лучших операторов документального кино, ведет в 1910 г. съемки русской и зарубежной хроники.

На Украине появляются первые работы оператора Д. Сахненко. Уже в 1911 г. он снимает картины «Наймичка» и «Наталка-Полтавка».

Операторы М. Владимирский, А. Рылло, Ф. Бремер в эти же годы снимают хроникальные картины о жизни и быте народов окраин России.

В 1910 г. по приглашению А. Ханжонкова в Москву приезжает французский оператор Л. П. Форестье, ставший одним из видных мастеров русского и советского операторского искусства. После ряда хроникальных и незначительных игровых фильмов Л. Форестье в 1911 году, в содружестве с реж. Гончаровым и оператором Рылло, снимает невиданный по масштабам постановки батальный фильм «Оборона Севастополя», явившийся подтверждением бурно развивавшейся российской кинематографии.

В 1912 г., после завершения съемок фильма «Оборона Севастополя», Л. Форестье, в содружестве с реж. А. Капеллани, снимает во Франции фильм «Отверженные» — его последняя работа в зарубежной кинематографии.

Несмотря на то, что профессия кинооператора являлась одной из важнейших потенциально творческих кинематографических профессий, не только в общей, но и в специальной прессе 1908—1910 годов практически отсутствовала какая-либо информация о работе первых русских операторов. Во многом эта позиция печати объяснялась, вероятно тем, что русская кинематография тех лет была по преимуществу кинематографией актера. Актер был ведущим началом картины и именно его творчеству посвящались критические статьи и другие, в том числе и весьма панигирические, выступления прессы. Вопросы изобразительной стилистики, проблемы нарождающегося операторского искусства, видимо, все еще лежали за пределами круга интересов кинематографической критики.

Понимание операторского мастерства лишь как своеобразного свода технических приемов съемки приводило к тому, что даже весьма немногочисленные руководства по работе оператора содержали в основном лишь практические рекомендации ремесленного порядка.

Эти обстоятельства, утрата большинства ранних фильмов и крайняя ограниченность сведений о зарождении русского операторского искусства, затрудняют, а в иных случаях возможно и исключают, не только изучение, но сколь-нибудь систематический обзор операторского творчества первого десятилетия нового века.

* * *

Процесс дифференциации производства фильмов оказывал все большее и большее влияние на все области киноработы и в том числе на развитие мастерства кинооператоров. В ходе съемок многочисленных художественно-игровых, хроникальных и научных картин постепенно определялись эмоциональные связи изобразительной формы и драматургии фильма, осознавались возможности новых операторских решений, присущих кинопроизведениям различных жанров. Тем не менее изобразительная культура кинематографа все еще развивалась под влиянием двух основных факторов — художественного опыта театра, традиций живописи и профессиональной фотографии, роль которой в развитии операторского мастерства была по-прежнему очень велика.

«Влияние смежных искусств на кинематограф сказалось не только в использовании их опыта, но и в том, что опыт этот послужил известным толчком к постижению законов собственно кинематографического выражения»[23].

Естественно, что дальнейшее развитие кинематографии, связанное с освоением опыта смежных искусств, и в первую очередь — литературы, определило рост художественных требований, предъявляемых к изобразительной культуре фильма. Обращение кинематографа к экранизации произведений литературы и классической драматургии, усложнение содержания картин, требовало дальнейшего осмысления выразительных возможностей киноизображения и разработки новых художественных решений.

Образность языка и глубина содержания литературной классики настоятельно требовала поиска выразительных средств, могущих стать зримым эквивалентом слова. Необходимы были новые формы построения фильма, новое несравненно более глубокое понимание роли его изобразительной композиции, новый уровень художественного мастерства операторов.

До изобретения кино и осознания монтажа литература, как отмечает Б. М. Эйхенбаум, была по существу единственным искусством, способным развертывать сложные сюжетные построения, развивать фабульные параллели, свободно менять место действия, выделять детали[24]. И именно достижения операторского искусства в немалой мере способствовали созданию пластически совершенных зрительных образов, конкретность и впечатляющая сила которых выходила зачастую за пределы возможностей других искусств.

В работе над фильмами и картинами, создаваемыми на историческом материале, в связи с внедрением в практику русского кинематографа системы «звезд экрана», постепенно складывалось новое понимание роли портрета, совершенствовалось мастерство портретных съемок и освещения.

С нарастающим интересом изучают операторы классические произведения изобразительного искусства. Сродство многих выразительных средств живописи и операторского мастерства существенно облегчало возможность механического перенесения на экран отдельных композиционных построений или приемов освещения сцены, а подчас и прямого копирования известных произведений живописи, близких по своим сюжетам к материалу и тематике снимаемых фильмов. Уже в 1908 году в работе над одной из первых русских картин — «Песнь про купца Калашникова» — во многих мизансценах и композициях кадра использовались иллюстрации художника Виктора Васнецова к произведениям Лермонтова.

«Снимки сценированы по рисункам профессоров исторической живописи Васнецова и Маковского...» восторженно сообщал об этом методе построения сцен-кадров журнал «Сине-фоно».[25]

В 1911 году в картине «Оборона Севастополя» создатели фильма с необычной для своего времени свободой переносят действие из турецкой столицы в дворцы Петербурга и Парижа, на Камчатский люнет и в осажденный Севастополь. В поисках изобразительных решений этих эпизодов операторы Л. Форестье и А. Рылло неоднократно обращаются к произведениям живописи. В построениях батальных сцен и композиции кадров они широко используют фрагменты известной панорамы художника Франца Рубо, посвященной героической обороне Севастополя. Добиваясь своеобразной документальности в изображении массовых сцен и происходящих событий, операторы, стремясь к преодолению привычной неподвижности камеры, прибегают к панорамам.

В кинематографических кругах эта работа операторов Л. Форестье и А. Рылло оценивалась весьма положительно. Съемки фильма «... открыли новую эпоху в истории русской кинематографии и показали, что кино годно на нечто большее, чем простые иллюстрации...»[26].

Ярким примером подобного использования в работе над мизансценой и кадром композиций, заимствованных из произведений живописи, может служить опыт съемки юбилейного фильма «1912 год». Наряду с превосходно снятыми операторами А. Левицким, Л. Форестье, А. Рылло, Ф. Бремером и Ж. Мейером натурными сценами Бородинского сражения и некоторыми другими эпизодами, во многих сценах-кадрах этого фильма повторялись как бы оживающие на экране полотна известного художника-баталиста В. В. Верещагина из популярной серии его картин «Наполеон в России» и картины художника А. Д. Кившенко.

Копирование в композиции сцен многих известных произведений живописи, посвященных Отечественной войне 1812 г., было доведено в ряде кадров этого фильма до парализующей действие точности.

С. С. Гинзбург в своей книге «Кинематография дореволюционной России» высоко оценивает операторскую работу в этом фильме. Он отмечает великолепные общие планы кавалерии на поле битвы; небольшие компактные массы конников, которые движутся в глу-

бину и из глубины кадра, создавая острые динамичные композиции, вызывающие ощущение тревожного ожидания. Еще большим достижением операторского творчества является тот план фильма, в котором вдова генерала Тучкова разыскивает на поле битвы труп своего мужа. Высокий горизонт и снятая на фоне неба почти контражуром скорбная фигура одетой в черное женщины, медленный ритм ее движения сперва по линии горизонта, а затем в нижней части кадра, между павшими — все это придает композиции трагическую силу и величие. В этих планах операторы не просто копировали произведения живописи, а критически осваивали ее опыт для создания собственно кинематографических, динамических композиций, сознательно используя специфические возможности кинематографа[27].

Б. С. Лихачев, высоко оценивая работу оператора Е. Славинского в фильме «Пиковая дама», поставленном в 1916 году, отмечает: «... крупным недостатком этой исключительной картины было то, что Я. Протазанов, не отрешившись еще полностью от методов старой режиссерской школы... применил принцип копирования на экране произведений изобразительного искусства, поставив почти весь фильм по знаменитым иллюстрациям к «Пиковой даме» А. Бенуа... превратив его местами в слепую иллюстрацию пушкинского текста...»[28].

Следует отметить, что в то время именно такие кадры признавались выразительными и художественными уже в той мере, в какой средствами кино удавалось воспроизвести на экране знакомые по произведениям живописи сюжеты и композиции. Их достоинства в оценках зрителей определялись зачастую лишь тем, насколько точно оператору довелось воспроизвести на экране копируемое произведение [29].

Вместе с тем, во многом новаторское для картин тех лет, режиссерское, операторское и постановочное решение свидетельствовало, как отмечает профессор Р. Н. Юренев[30], о серьезности творческих поисков его создателей.

И все же, влияние опыта живописи на развитие изобразительной культуры кинематографа того периода имело в целом несомненно положительное значение. Именно оно в немалой мере способствовало осознанию операторами настоятельной необходимости серьезного повышения уровня не только их профессионально-технической, но и художественно-эстетической подготовки. Вместе с тем нельзя не отметить, что некритическое использование отдельных формальных приемов построения живописных произведений и методов освещения зачастую омертвляло изобразительную сторону создаваемых фильмов. Во многих случаях кинематографической практики тех лет подобное заимствование толкало оператора на ложное решение стилевых и жанровых проблем снимаемой картины.

Схожие тенденции возникали и в первые годы становления фотографии. Почти за полвека до показа картин Люмьеров, в 1853 году Уильям Ньюол отмечал: «...фотографическое изображение можно и должно изменять так, чтобы снимок отвечал признанным законам изящных искусств...»[31]. И действительно, в фотографиях, относящихся к 1847—1850 годам, легко обнаруживается тенденция использования опыта живописи и стилистики распространенных тогда художественных течений. Нередко эти фотографы-художники настойчиво добивались воспроизведения в своих снимках художественной манеры тех или иных живописных произведений, а не живой, не преображенной средствами фотографии действительности.

Эти же тенденции в развитии фотографии прослеживает в своем обстоятельном исследовании «Фотография и современность» и Г. К. Пондопуло, отметивший: «Вне усвоения опыта традиционных искусств не мог бы начаться сам процесс формирования фотографии как особой сферы образного творчества. Вместе с тем взаимодействие ее с классической художественной культурой весьма противоречиво. С одной стороны, фотография стала новым выразительным средством, которое широко используется при создании художественного изображения — картины; с другой — происходит постепенное размежевание ее с традиционными формами искусства и оформления в качестве самостоятельного рода образного творчества, ставшего источником системы технических искусств.»[32]

Очевидно, что не вытекающий из существа художественной задачи перенос изобразительных решений из области живописи или фотографической статики в область динамики кинематографических сюжетно-монтажных композиций, создавая подчас видимость успеха, мог лишь косвенно способствовать становлению собственных выразительных средств кинематографа.

Правомерным ли было обращение кинооператоров того периода к творческому опыту фотографии, а затем и к опыту живописи? Какова была степень сродства изобразительной формы кинофильма и природы экранного изображения с фотографией и произведениями изобразительных искусств?

В поисках ответа на этот, в те годы отнюдь не риторический, вопрос несомненный интерес представляет свидетельство академика М. В. Алпатова: «... На протяжении истории искусств неоднократно возникали новые виды искусства. Основные принципы художественного творчества преломлялись здесь сквозь призму новых материалов и средств... В XIX веке была изобретена фотография, которая долгое время хранила, да частично еще и теперь сохраняет, значение подлинного искусства. Наш век был свидетелем рождения еще другого вида живописи — кино, которое давно завоевало себе широкое признание.»[33]

Естественно, что разработка собственных художественных принципов этого нового «другого вида живописи», которой

в исторической перспективе должен был овладеть и постепенно овладевал кинематограф, неизбежно открывала деятелям кино, и в первую очередь его кинооператорам, новые пути творчества. Но на практике многие кинематографисты по-прежнему рассматривали киноизображение лишь как некую новую форму обычной фотографии. Именно это, как казалось тогда, во многом сближало эстетику экранного киноизображения с выразительными возможностями фотографии, достигшей ко времени рождения кино за полвека своего существования общепризнанных художественных успехов.

Начав с недостижимой в прошлом демократизации портрета, с необычайного расширения наших представлений о мире и происходящих в нем событиях, фотография во многом способствовала развитию новых областей приложения изобразительного искусства и несомненно являлась одной из важнейших составляющих кинематографа. И все же кино как итог сложнейшего синтеза искусств не стало каким-либо очередным этапом совершенствования фотографии или удобным способом фиксации театральных зрелищ, событий. Развиваясь, разрабатывая свой собственный отличный от языка фотографии и живописи образный язык, кино открывало в наследии и живом опыте смежных искусств все новые и новые художественные возможности.

Тем не менее, в те годы эстетика фотографических изображений и практика салонной фотографии продолжали оказывать заметное влияние на стилистику операторской работы. Столь свойственные многим фильмам дореволюционного кинематографа традиции профессиональной фотографии по-прежнему во многом определяли творческие устремления пришедших в молодую советскую кинематографию немногочисленных старых мастеров, обремененных ремесленными навыками прошлого, ничего не забывших и ничему не научившихся.

Далекие отголоски этих влияний прослеживались в некоторых фильмах двадцатых годов — в попытках освоения операторами художественного опыта мастеров портретной и пейзажной фотографии, а подчас и опыта «левой» фотографической документалистики. Эти влияния сказывались в завершенности, статичности, а иногда и в откровенной «лефовской» иррациональности композиций, в широком применении мягко рисующей оптики, в стремлении воспроизвести в киноизображении эффекты, так называемых благородных методов фотопечати — таких, как бромойль и др.

Эти тенденции нередко оказывались предметом острых споров о «языке кино» и органичных кинематографу изобразительных решениях. Не случайно поэтому один из ранних теоретиков кино Луи Деллюк уже в 1924 году записывает в своей книге «Фотогения кино»: «Меньше фотографии — больше кинематографии. Все средства фотографии, вся изобретательность тех, кто ее революционизировал, пусть подчиняется (какое прекрасное рабство и высокая

преданность) пылкой взволнованности, мудрой прозорливости и ритмам кино»...[34]

«Никогда и никакому художнику, кроме кинооператора, — писал А. Д. Головня, — не удавалось изобразить явления в их развитии, в движении; никогда, никакому художнику не было дано счастья создать живописный образ — портрет живущего, действующего, борющегося человека. Это научились делать кинооператоры. Фотография же, съемка — это только технически завершающий творчество момент».[35]

* *
*

Русская операторская школа складывалась в труднейших условиях борьбы с царившим в первые годы развития кино засилием операторов-иностранцев. Несмотря на то, что подавляющее большинство этих операторов оказывалось на практике лишь фотографами, неплохо овладевшими техникой киносъемки, сложившаяся репутация иностранных мастеров делала их особенно привлекательными для фабрикантов отечественных картин.

Один из старейших русских кинооператоров Петр Новицкий в своей статье «Из воспоминаний оператора» также отмечает, что в эти годы практически все съемки вели операторы-иностранцы: Мюллер, Майер, Баскен, Виттротти, Тюбервиль, Шмидт и др. «... с ними была большая возня. За ними ухаживали, к их голосу прислушивались, их требования выполнялись без возражений. Каждая съемка была ритуалом таинства, и попасть туда непосвященному было невозможно...»[36].

Многие из иностранных мастеров, как, например, выписанный в 1911 году из Италии оператор Брицци, в условиях русского кинопроизводства, с трудом справлялись с работой и после первой же картины покидали Россию. Брицци после завершения съемок картины «Венера в мехах» также вернулся в Италию.

В числе начинавших в те годы работу русских кинооператоров П. Новицкий называет Рылло, Левицкого, Недохляева, Добржанского.

К 1914 году, с началом войны, положение изменилось. Несмотря на трудности военной экономики русское кинопроизводство оказалось в числе немногих ускоренно развивавшихся отраслей промышленности. Сокращение импорта картин, интерес зрителей к фильмам отечественной тематики в немалой мере способствовали подъему кинематографии. Быстро увеличивалось количество выпускаемых фильмов. Возникали многочисленные новые кинофильмы.

Естественно, что резкое увеличение количества производимых кинокартин потребовало притока новых творческих сил.

Можно было ожидать, что недостаток квалифицированных мастеров и приход в производство многих молодых операторов приве-

дет к снижению уровня операторской работы. Однако именно в годы войны мастерство операторов русской кинематографии растет особенно быстро. Работы молодых операторов А. А. Левицкого, Э. К. Тиссе, Г. В. Гибера, Ю. А. Желябужского, Б. И. Завелева, П. В. Ермолова и других, отличают мастерство освещения и съемки актеров, композиции кадров, высокое фотографическое качество изображения. Они нередко в этом обгоняют операторов старшего поколения.

Наряду с заботами о художественных достоинствах киноизображения на оператора ложилась серьезная ответственность за многие его технические характеристики. Крайне ограниченные возможности тогдашней кинотехники предъявляли к мастерству кинооператора, к его способности воплотить на экране задуманное изобразительное решение, весьма нелегкие требования.

Раньше других осознав необходимость творческих поисков, лучшие молодые операторы добиваются заметных художественных успехов. Как и в предвоенные годы, ими увлеченно разрабатываются проблемы операторского освещения и техники воссоздания в кадрах фильма точных, обусловленных драматургией сцены эффектов освещения. В связи с развитием монтажных методов построения картин и задачами монтажной съемки изучаются основные закономерности киноперспективы, решения пространства, тональности и оптического рисунка изображения. В своих фильмах молодые операторы, добиваясь наибольшей выразительности киноизображения, все чаще отказываются от копирования произведений живописи и использования канонических стандартных методов освещения, привнесенных в кино из области профессиональной фотографии.

От года к году совершенствовалась и техника киносъемки, в которой операторы добивались несомненных успехов. В снимаемых ими картинах нередко применялись такие относительно сложные приемы съемки, как двойные и многократные экспозиции, каширование, впечатывание, наплывы, замедленная съемка и др.

Многие сохранившиеся до наших дней картины военных лет свидетельствовали о совершенствовании мастерства русских операторов, заметно превышавшем творческий уровень значительной части тогдашней кинорежиссуры. Интересные по операторской работе фильмы поражают подчас надуманностью своего содержания, отсутствием какого-либо образного решения, нестерпимо низким актерским исполнением и примитивностью режиссуры.

Тем не менее наряду с бесспорными успехами отдельных мастеров работа многих, едва ли не большинства, операторов по-прежнему находилась на относительно невысоком ремесленном уровне. Это определялось невероятной спешкой, с которой снимались картины многих новоявленных «кинофирм» и режиссеров. Острейшая конкуренция приводила к тому, что некоторые кинопредпринимате-

ли с одним и тем же режиссером и теми же актерами ставили одновременно несколько фильмов. Сцены из разных картин снимались зачастую параллельно. Как рассказывали многие деятели кинематографии тех лет, не только оператор, но и актеры не всегда знали, к какому фильму относилась снимаемая сцена [37].

По свидетельству старейших дореволюционных операторов некоторые «мастера» ухитрялись в один и тот же день проводить в разных фирмах две, а подчас и три съемки. Естественно, что при такой спешке о сколь-нибудь осмысленном творчестве не могло быть и речи. И все же, даже в трудных условиях тогдашнего кинопроизводства, некоторые мастера-операторы, такие, как А. А. Левицкий, Е. И. Славинский, добивались заметных художественных результатов. Усилия же большинства операторов разбивались о несокрушимые требования кинодельцов, добивавшихся, в страхе перед конкуренцией, невероятных темпов производства картин.

Многое делалось операторами все еще по старинке, следуя традиционным «общепринятым» приемам построения кадра и освещения сцены. Новое понимание задач операторского искусства по-прежнему с трудом пробивало себе дорогу в повседневную практику кинематографа.

Так, даже в весьма популярном в те годы фильме одного из лучших молодых режиссеров русского кино Я. А. Протазанова «Отец Сергий», снятом в 1917 году операторами В. Бургасовым и Н. Рудаковым, большинство павильонных сцен освещены ровным, заливающим светом. Лишь в немногих кадрах операторы стремятся средствами освещения выявить объемы и пластику человеческих фигур, выявить светом фигуры актеров, пространство и детали интерьеров. Подчеркнуто-ракурсные построения практически отсутствуют. Однако во многих случаях аппарат осознанно устанавливается выше или ниже привычного уровня.

Интересно выполненные в этом фильме сцены бала снимались в Москве, в Колонном зале. По тем временам съемка в подобном «естественном» интерьере представляла собой нелегкую задачу. Зрительно ритмы бальной мазурки переданы не только в кадрах танцующих пар, но и в ритмах монтажного чередования относительно крупных актерских планов, кадров отдельных элементов архитектуры замечательного зала — рядов белых мраморных колонн, решеток на хорах, сверкающих люстр и лепки потолка. Точки зрения камеры отбираются и сменяются достаточно продуманно. Панорамы, укрупненные планы персонажей плавными переходами складываются в монтажные композиции, сохраняющие впечатление пространства бального зала и времени происходящих событий.

Камера операторов Бургасова и Рудакова, для которых «Отец Сергий» был, по-видимому, одним из первых самостоятельно снятых художественных фильмов, относительно подвижна. Съемка с точки зрения героя для показа происходящего — прием едва ли не впер-

вые в практике кинематографа примененный Я. А. Протазановым и Е. И. Славинским при съемке фильма «Пиковая дама» — широко используется и в «Отце Сергии» [38].

Интерес к портрету, к портретным характеристикам персонажей, к эффектам освещения, к некоторой определяемой задачами сцены, но все еще весьма ограниченной, подвижности камеры характерны и для многих других картин предреволюционного периода.

* *
*

Несмотря на то, что русская дореволюционная кинематография, как уже отмечалось, была по преимуществу кинематографией актера и на актерской работе и режиссуре сосредоточивались основные интересы критики, в кинематографической печати тех лет и журналах смежных отраслей искусства, начинают появляться статьи, посвященные вопросам изобразительности фильма.

В критических выступлениях прессы отмечалась недооценка некоторыми операторами художественной роли освещения, их неумение работать со светом; плоскостность изображения, неумение передать время дня и ночи; неизменно ровный и яркий свет ламп, увеличивающий и без того хорошее дневное освещение, заливает все ателье и т. п.

В опубликованной в 1916 году редакционной статье в сборнике «Вся кинематография» ее авторы, говоря о роли изобразительности в создании фильма, справедливо отмечают хорошую фотографию, тщательный отбор фотографически красивых тонов, линий и рисунка, игру света, солнечные пятна, контражурные снимки, создаваемые освещением ослепительные эффекты — те преимущества, о которых понятия не имеет современный театр.

Едва ли не впервые за годы существования русской кинематографии в этой статье прозвучал призыв к режиссерам и операторам добиваться в кадрах фильма «глубины» и «воздуха» — световой и воздушной перспективы. Возникает интерес и к исследованию коллективной природы художественного творчества создателей фильма. В статье отмечалось, что в киноискусстве режиссура тесно связана и составляет единство с работой оператора и художника; от слитности их творчества зависит многое в фильме; ни в одном из театров творчество одного человека не находится в такой зависимости от творчества сопричастных, как в мире экрана.

Появление этой статьи связывалось возможно с конфликтом, возникшим в ходе съемок фильма «Портрет Дориана Грея» между резким и требовательным В. Э. Мейерхольдом, видевшим в операторе поначалу лишь техника-исполнителя, и одним из лучших русских операторов А. А. Левицким, отличавшимся необычной в те

годы независимостью операторского творческого мышления и настойчиво отстаивавшим свои художественные позиции.

В «Портрете Дориана Грея» во многом по-новому решалось построение кадра. Его определяла не театрально организованная мизансцена, а хорошо продуманная изобразительная композиция. Каждый кадр фильма, по мысли его создателей, должен был стать выразительной живописной картиной, соответствующей духу и стилистике романа О. Уайльда. Характер изобразительного решения картины во многом определялся высоким художественным мастерством оператора Левицкого, хорошо понимавшего общий замысел постановки и находившего для его реализации интересные приемы съемки и освещения. В кадрах фильма прекрасно выявлялся глубинный характер некоторых мизансцен, широко применялось новое, так называемое «рембрандтовское» освещение.

Увлеченный постановкой Мейерхольд был в те годы одним из немногих деятелей кинематографа, убежденных в том, что кино — искусство прежде всего изобразительное. «Все искания должны быть направлены в одну определенную сторону, в сторону сочетания света и тени, и основываться на красоте линий...», — отмечал он в своем интервью, опубликованном в 1915 году в журнале «Сине-Фоно».[39].

Год спустя, как бы продолжая свой затянувшийся спор с А. А. Левицким, Мейерхольд, рассказывая в журнале «Живой экран» о своей новой работе в кино, писал: «...В постановке романа Пшибышевского мне хотелось осуществить те же замыслы, какие в прошлом году я пытался осуществить в «Портрете Дориана Грея». Хотелось бы перенести на экран... и возможно шире использовать световые эффекты, присущие лишь кинематографу. Мои работы в области световых эффектов, которым я придаю огромное значение, в прошлом тормозились оператором, которого трудно было поколебать...»[40].

Речь идет о фильме «Сильный человек». Снимавший эту картину оператор С. А. Бендерский, как отмечает В. Э. Мейерхольд, «пошел навстречу исканиям режиссера и В. Э. был удовлетворен его работой». (В. Росоловская. Русская кинематография в 1917 году, М.—Л.: Искусство, 1937). Между тем в рецензии, помещенной в тогдашней «Кино-газете», особенно сурово критиковалась именно «неудачная фотография» оператора С. А. Бендерского. «Некоторые сцены, пишет автор рецензии, вышли плоскими, артисты казались играющими как будто припечатанными к стенам»[41].

Небезынтересными для понимания творческих споров тех лет представляются и более поздние высказывания В. Мейерхольда. Их существо вскрывают не во всем полные записи его лекции, прочитанной в 1918 году в студии экранного искусства Скобелевского комитета. Говоря о специфике кинотворчества, Мейерхольд отмечал:

«...Картина «Портрет Дориана Грея» снималась в пору борьбы между режиссером и оператором. В недостатках картины, происшедших от этого спора, повинна и та и другая сторона. Раз был спор — не могло появиться нечто законченное. Оператор и художник спорили — кому освещать картину. В театре это дано художнику. Но раз аппарат находится в руках оператора, то и освещать, естественно, должен он, так как ему виднее, что и как нужно сделать... Когда инсценируется роман, то вся трудность состоит в том, что надо передать на экране не только фабулу, но и всю атмосферу... Весь дух романа должен как то проступить на экране... в кинематографе надо быть детально знакомым с замыслом..

... Вот если бы оператор освещал картину независимо от этого, то освещать было легко. Но, освещая то картину Уайльда, то картину Достоевского, оператору надо столковаться с режиссером и декоратором, чтобы ощутить различия в принципах освещения... В картине «Портрет Дориана Грея» сцены перед афишей, у решетки дома, в курильне опиума — все это сцены одного порядка... собирание света на фигурах здесь такого, что напоминает нам творение Гофмана, у которого... бытовые явления... кажутся фантастическими, сплетением реального с фантастическим...

... Несомненно, что в основе кинематографии лежит фотографирование, что само по себе не является искусством (конечно, в каждом мастерстве может быть ступень, когда мастерство становится своего рода искусством)... Но в кинематографии есть не только фотографирование. В ней есть элементы, которые, переплетаясь с мастерством фотографирования, создают искусство...»[42]

Крайне редки в те годы высказывания о задачах операторского творчества делают эти суждения Мейерхольда немаловажным свидетельством постепенного осознания деятелями кино и смежных искусств роли и значения художественного вклада кинооператора в создание фильма.

* * *

В съемках событий первой мировой войны, в кинорепортажах о жизни фронта, участвовали не только операторы-хроникеры, но и немногие операторы художественной кинематографии. Естественно, что опыт, накопленный в труднейших условиях военных съемок, способствовал совершенствованию их мастерства и расширению круга профессиональных интересов.

Уже в хроникальных сюжетах конца 1916 года, и особенно в 1917 году, в работах многих операторов и в их отношении к материалу съемок намечаются новые тенденции. Так, в сюжетах, посвященных стихийной демобилизации солдатской массы, отчетливо проявляется живой интерес операторов, не только к общим картинам распада царской армии, но и к личности солдата. Во многих сюжетах хро-

ники революционных событий кинокамера внимательно наблюдает вынесенные на передний план укрупненные фигуры, пристально вглядывается в лица. В композиционном построении кадров отчетливо прослеживается стремление к индивидуализации человеческих образов.

Многие снятые тогда кадры сохранились до наших дней, они неоднократно включались в документальные фильмы и несомненно являются интересными примерами методики работы операторов хроники тех лет.

К середине 1917 года, когда идейно-политическое размежевание деятелей русской кинематографии начало проявляться особенно остро, большинство кинооператоров, в отличие от многих реакционно настроенных кинематографистов, горячо приветствовало революцию.

Народный артист СССР В. Р. Гардин в своих воспоминаниях, говоря о складывавшихся в предоктябрьском периоде в кинематографической среде политических настроениях, отмечает: «... во главе революционно настроенной группы операторов были Левицкий, Новицкий, Форестье, Рылло, Гибер, Ермолов, Желябужский, Тиссэ, Налетный, Бендерский и другие; Козловский, Завелев, Лемберг, Вериго-Даровский, Станке, Славинский держались центрального направления; упорствующих на правых позициях пожалуй не было... Я хорошо знал операторов... единственное чего они не могут переносить — это безделья, сидячей жизни и беспленочного существования...»[43]

После Октября лучшие операторы дореволюционного кино стали на путь активного сотрудничества с новым руководством кинематографии и увлеченно включились в работу. Именно поэтому в числе немногих деятелей кино, которыми могла располагать молодая советская кинематография, можно встретить имена выдающихся русских кинооператоров, ставших впоследствии признанными мастерами советского операторского искусства.

ПЕРВЫЕ ШАГИ СОВЕТСКОЙ КИНООПЕРАТОРСКОЙ ШКОЛЫ

К 1918 году положение в кинематографии быстро осложнялось. Началось свертывание производства художественных фильмов на многочисленных частных кинофабриках, владельцы которых бежали, захватив с собой запасы кинопленки и наиболее ценное оборудование.

Следуя указанию В. И. Ленина о том, что «...производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники...»,[44] молодая советская кинематография начала свою работу с наиболее актуальной и по существу единственной в то время киноработы — с хроникальных фильмов.

Совещание деятелей руководящего тогда делом кино фото-кинематографического отдела Наркомпроса, в котором участвовал и А. В. Луначарский, приняло решение: «Свое производство должно слагаться из хроники, поставленной и развитой в крупном масштабе... это долг перед всем миром... съемщикам (кинооператорам... — А. Г.) и инструкторам должна быть предоставлена самая широкая возможность свободных операций...»[45]

Кинохроника тех лет явилась действенной школой идейной перестройки творческих кадров и в первую очередь кадров кинооператоров русской кинематографии, пришедших на работу в область хроники. В своих воспоминаниях, посвященных первым шагам молодой советской кинематографии, А. А. Левицкий рассказывает: «Не было денег, не хватало пленки... которую получали десятками метров, химикалиев, лаборантов. Однако и в этих трудных условиях группа энтузиастов-кинооператоров... кадр за кадром создавала хронику первых лет революции, сохраняя для истории важнейшие события политической и хозяйственной жизни Страны Советов»[46].

В исключительно тяжелых условиях гражданской войны и разрухи операторы-хроникеры первых лет Революции снимали боевые подвиги Красной Армии, первые субботники, голодающее Поволжье.

Наряду с начавшими свой путь еще в дореволюционной кинематографии операторами старшего поколения А. А. Левицким,

Е. И. Славинским, Ю. А. Желябужским, П. К. Новицким, Г. В. Гибером, Ф. Вериго-Даровским, Н. Ф. Козловским, в съемках событий, в съемках Ленина участвовал и талантливый оператор Эдуард Тиссэ, явившийся впоследствии одним из основоположников советского операторского искусства. В работе кинохроники принимали активное участие и молодые мастера С. П. Забозлаев, А. Г. Лемберг, П. В. Ермолов и другие.

Кинооператор оказывался в те годы неизменным спутником агитпоездов, участником съездов, массовых демонстраций и конгрессов. География многих сюжетов кинохроники дней гражданской войны выходила далеко за пределы столичных событий. Охват всего происходящего в жизни страны, несмотря на постоянную нехватку пленки и связанные с гражданской войной трудности, поразительно широк.

Эдуард Тиссэ снимает боевые действия по подавлению эсеровского мятежа в Ярославле и Москве, разоружению анархистов. В составе отрядов Уполномоченного ВЦИК он проникает в глубокий тыл белых войск. Снимаются эпизоды пополнения и боевой подготовки партизанских отрядов, вручение бойцам знамени курских рабочих, действия разведки, восстановление взорванных мостов. На восточном фронте снимаются сюжеты «В тылу у чехословаков», «Наступление на Уфу», «Освобождение Челябинска». На юге — освобождение Донецкого бассейна, похороны жертв боев, восстановление шахт, отправка в центр первых эшелонов с углем. На польском фронте Тиссэ с большим мастерством ведет съемки боевых действий Первой конной армии. Необычайно выразительны кадры марша конницы и массированных кавалерийских атак. Глубокой осенью 1920 года он снимает завершающие гражданскую войну события в освобожденном Крыму.

В эти же годы оператор П. В. Ермолов снимает киносюжеты «Взятие Казани», «Поход красных партизан на Украину», «Кавказский фронт».

На царицынском фронте оператор А. Г. Лемберг снимает боевые действия Красной Армии, оборону Астрахани. В 1919 году он участвует в агитпоходе курсирующего по Волге и Каме, в районах, освобожденных от колчаковцев, агитпарохода ВЦИК «Красная звезда», ведет съемки на Дону и Кубани, снимает события, связанные с установлением Советской власти в Армении.

Оператор П. К. Новицкий снимает «Вступление Советских войск в Киев». Материалы очень многих снятых им эпизодов гражданской войны включались в киножурналы и вошли впоследствии в фильм «История гражданской войны» (1922 г.). Оператор Е. Михалевич осенью 1919 года ведет съемки на Нарвском фронте. События в Кронштадте, ликвидацию мятежа («Черные дни Кронштадта») снимали операторы Н. Козловский, Н. Григор, Ф. Вериго-Даровский, М. Лемке и другие.

В воспоминаниях о работе операторов-хроникеров первых лет революции Эдуард Тиссэ писал:

«Колыбелью нашего киноискусства была хроника времен гражданской войны. Мы, немногочисленные тогда операторы-хроникеры... документировали все важнейшие исторические события революционной эпохи, ростки новой, социалистической культуры и экономики... сознавая историческое значение этих съемок, мы больше думали не об истории, а о современности: мы знали, что наши фильмы на вооружении революции... Смотря вместе со зрителями эти картины, мы тогда впервые постигали, насколько важно и ответственно дело, которым мы занимаемся»[47].

Естественно, что, в силу специфичности условий событийных съемок, оператор-хроникер, во многих случаях, должен был принять на себя авторские функции, самостоятельно разрабатывать съемочно-монтажные планы и сохранять в снимаемых монтажных кусках-кадрах необходимую сюжетную и композиционную преемственность. Чтобы разобраться в потоке политических событий и фактов, осмыслить их внутренние связи, понять существо исторического развития, оператор должен был обладать собственной глубоко продуманной авторской концепцией происходящих событий. Именно поэтому идейно-художественное качество хроникальных фильмов все в большей и большей степени определялось идейными установками, мировоззрением и уровнем мастерства оператора-хроникера.

Просматривая сохранившиеся до наших дней кадры кинохроники и отмечая их достоинства, нельзя все же не заметить, что очень многие операторы-хроникеры тогда все еще не дооценивали выразительные возможности экранного изображения. События и люди снимались по-прежнему самыми удаленными общими планами. Композиция многих кадров также не способствовала осмыслению показываемого, свидетельствуя о бесстрастности операторских решений и ограниченности их чисто информационными задачами.

В своем докладе на семинаре кинооператоров «Мосфильма», говоря о работе операторов кинохроники тех лет, Э. К. Тиссэ отмечал: «...Чем можно было отличить хорошего хроникера от плохого? Плохой хроникер — тот, кто плохо видел снимаемый материал. И вот видение и стало цениться, потому что мы стали смотреть на снятый материал с точки зрения того, как хроникер сумел отразить в своем кратком сюжете свое участие в действии... «присутствующего» хроникера не ценили, а «участвующего» хроникера ценили очень высоко. Вот с этих позиций постепенно вырабатывался оператор-хроникер...»[48]

Значения работ этого периода не исчерпывалось созданием неповторимых кинодокументов, исполненных пафосом революции. Особенно важным для дальнейшего развития советского операторского мастерства являлось то, что именно в эти годы и на этих

работах складывалось новое понимание эстетической ценности документального материала, происходило постепенное утверждение идейно-творческих позиций советского кино, закладывались основы советского операторского искусства.

В статье, опубликованной в дни празднования 30-летия советского кино, Э. Тиссэ писал, что советская кинохроника научила по-новому видеть материал, она научила мыслить сюжетно и монтажно, так как хроникальный сюжет требовал от нас величайшей лаконичности, выразительности и глубокой жизненной правды; вот с таким практическим творческим багажом пришли мы, первые советские кинооператоры, в художественную кинематографию.

Трудно переоценить значение опыта, приобретенного в эти годы. В живом общении с жизнью складывалось новое понимание роли кинооператора в создании фильма, закладывались основы советского операторского искусства.

* *
*

Возвратившись к работе в области художественного фильма, кинооператоры советской хроники принесли с собой значительно возросшую изобразительную культуру и обогащенное опытом документальных съемок профессиональное мастерство. Идейная направленность, стремление к достоверности, умение увидеть и выделить главное, выразительность изобразительной формы, умение сохранить художественное единство изобразительно-монтажных решений, новое понимание взаимодействия света и композиционных построений — явились важными чертами творчества зарождавшейся советской школы операторского мастерства.

В этот период бурного развития советской кинематографии в первые ряды мастеров, наряду с опытными операторами, выдвинулась и талантливая молодежь.

Естественно, что работа молодых операторов в области документального кино, оказавшего огромное влияние на формирование эстетических принципов советской операторской школы, не являлась и не могла явиться единственным путем подготовки и воспитания операторов-художников, в которых остро нуждалась молодая советская кинематография. Поэтому еще в сентябре 1919 года, вскоре после национализации кинопредприятий, создается первая в мире школа киноискусства, преобразованная впоследствии в Государственный институт кинематографии.

Революция открывала широкую дорогу талантам. На учебу в ГИК и на кинофабрики (как тогда именовали студии) шли люди из деревень. с заводов и фабрик. Многие из них прошли суровую школу борьбы в рядах героической Красной Армии. Шла в ГИК и совсем не оперившаяся молодежь. Поколение пришедших из рево-

люции молодых художников готовилось взять на себя ответственность за формирование нового социалистического киноискусства, искало новые пути творчества и мечтало о великих идейно-художественных открытиях.

Уже в первых своих работах многие молодые операторы — недавние студенты и выпускники государственной киношколы — наглядно продемонстрировали новое понимание задач операторского искусства, не имевшее ничего общего ни с эклектической пропагандой распространенных в те годы формалистических тенденций, ни с натуралистическим примитивом прошлого.

Идеи Октября в огромной степени активизировали жизнь всех областей искусства. Особенно быстро возрастал интерес к искусству кино. Кинематограф с его неограниченными и все еще не исследованными возможностями художественной выразительности таил в себе необычайные творческие перспективы.

Именно поэтому в двадцатые годы вопросы поэтики кино разрабатывались особенно увлеченно. Широко обсуждались проблемы коллективности творчества и изобразительного решения фильма, открывались и исследовались выразительные средства киноискусства.

В печати все чаще и чаще появляются статьи молодых мастеров, посвященные важнейшим вопросам создания фильма. Круг их интересов необычайно широк. Предметом исследований оказываются проблемы визуальной культуры кинематографа и операторского прочтения сценария, семантика освещения и световые эффекты, логика ракурсов и изобразительное единство чередующихся в монтаже планов, портретные характеристики персонажей и роль пейзажа, вопросы комбинированных, или, как их тогда называли, трюковых съемок.

Наряду со статьями Л. Кулешова, В. Пудовкина, С. Эйзенштейна, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Б. Балаша, В. Шкловского публикуются содержательные статьи А. Москвина, А. Головни, Е. Михайлова и других операторов.

Новому пониманию задач кинематографа и связанных с ними идейно-художественных проблем способствовало возникновение принципиально новых отношений создателей фильма.

Молодые художники были убеждены в том, что коллективный поиск, коллективная разработка проблем постановки фильма является необходимым, органически присущим искусству кино методом.

Именно поэтому одним из важнейших явлений в развитии советской кинематографии двадцатых годов явилось возникновение коллективов, объединивших в творческом содружестве режиссеров и операторов, связанных единством идейно-творческих установок и верностью задачам новой социалистической кинематографии.

Достижения этих содружеств во многом определялись ясностью пути от замысла к воплощению задуманного, необычайной настойчивостью в достижении поставленных целей, строгим и бескомпромиссным отбором выразительных средств, высоким профессиональным мастерством. Подлинная коллективность их творчества основывалась на небывало самоотверженном труде и полнейшей творческой отдаче каждого из создателей фильма. Чем более совпадали художественные устремления режиссера и оператора, их оценки явлений и событий, их понимание драматургических задач картины, их творческий темперамент — тем полнее и ярче выражал оператор волнующие их чувства и мысли.

Новые отношения в коллективе создавали несравненно более благоприятные возможности для развития всех составляющих произведения киноискусства. Складывались и новые условия творчества оператора-художника.

Обстоятельства, пользуясь известной формулой Маркса, в той же мере творили людей, в какой люди творили обстоятельства.

Уже в первом десятилетии (20-е годы) можно отметить исключительные успехи творческих поисков советских кинематографистов:

«Стачка» и «Броненосец «Потемкин» режиссера С. М. Эйзенштейна и оператора Э. К. Тиссэ; «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана» В. И. Пудовкина и А. Д. Головни; «Арсенал» А. П. Довженко и Д. П. Демуцкого и многие другие работы молодых мастеров органично сочетали величие идей революционной эпохи с подлинным новаторством изобразительных решений. Это была революция в содержании и вместе с тем революция в самом искусстве кино.

Единство идейной направленности этих замечательных художников, не исключая, естественно, различий интересов и решений, определило многие общие черты их творчества. Они сказывались прежде всего в стремлении авторов этих картин художественно осмыслить не только историю революции, но и вызванный ею величайший переворот в сознании человека.

Новаторские по содержанию и художественному решению фильмы открывали художественные возможности киноискусства. В работах молодых кинооператоров, в теснейшей связи с задачами картины, по-новому осмысливались и проблемы выразительности киноизображения. Достоверность изображения рассматривалась ими не только как формальная регистрация средствами кинематографа происходящего, а как художественное изображение причин и следствий, понимание и раскрытие связей и противоречий жизненных процессов.

Как справедливо писал В. Ждан, «насущные потребности художественного познания действительности порождают новые выразительные средства, преобразуют старые, вызывают появление новых форм выражения»[49].

Именно эта важнейшая особенность творчества молодых кинематографистов 20-х годов сделала их фильмы этапными в развитии мирового киноискусства.

Однако достижения отдельных кинооператоров отождествлялись подчас с успехами формальных поисков в области изобразительности фильма. В создании художественных образов и всего образного строя произведения не только операторы, но зачастую и многие режиссеры мыслили в те годы категориями и выразительными возможностями изобразительной формы. Объяснялось это конечно не только тем, что многие из них в прошлом были художниками. Художественное освоение событий революции и революционных свершений властно требовало мобилизации новых средств выразительности. Изобразительной форме придавалось исключительное, подчас доминирующее значение. В немом кинематографе этот компонент произведения, восполняя отсутствие слова, играл действительно очень большую роль.

Особое значение в творчестве некоторых молодых мастеров приобретали увлекательные эксперименты в области совершенствования и обогащения художественного языка кинематографа. Изыски композиции, неожиданность пространственных и ракурсных построений использовались подчас лишь для достижения некого «новаторского» характера экранного изображения.

Способствуя разработке новых выразительных средств операторского искусства, заимствуемых из арсеналов экспрессионизма и импрессионистической живописи, эта практика несомненно таила в себе и немалые опасности. Изобразительная форма фильма приобретала подчас самодовлеющее значение, вступая порой в противоречие с его драматургическим и режиссерским замыслом. Одностороннее утверждение примата изобразительности в работе над картиной приводило к недооценке человеческих образов и драматургии и являлось отражением бытовавших в те годы формальных тенденций.

Естественно, что своеобразная гипертрофия в выборе изобразительно-выразительных средств, чрезмерное увлечение символикой композиционных и монтажных построений, остранением и иррациональностью освещения, деформациями оптического рисунка не всегда способствовали воплощению на экране реалистических образов действительности и жизненной правды.

В творчестве некоторых операторов эти тенденции связывались подчас с протестом молодых художников против безликости и ремесленнического равнодушия работ старой операторской школы. Своеобразной данью этим увлечениям явились экспериментальные по своей сущности картины отдельных мастеров операторского искусства, оказавшиеся впоследствии питательной средой для псевдоноваторства эпигонов. Нечеткость идейно-творческих позиций, авторитарность художественного мышления неизбежно приводила к крайностям в определении изобразительной формы картины. Тем не менее лучшие фильмы этого периода и коллективный творческий опыт советских операторов свидетельствовали о том, что верное понимание ими своих творческих задач привело к утверждению советского операторского искусства на последовательно реалистических позициях. В стремлении к новому воплощению революционной темы ,в борьбе направлений ,постепенно складывалась собственная стилистика советской операторской школы. Вместе со всей революционной культурой страны, успехами литературы, театра, живописи росло и советское операторское искусство, твердо ставшее на путь социалистического реализма.

Теперь, в годы расцвета, операторское искусство немого кино уже не ограничивалось лишь освоением многовекового опыта других искусств, разработкой и утверждением собственных выразительных средств. На этом и последующих этапах развития оно в свою очередь смогло оказать весьма заметное влияние на современное изобразительное искусство.

Многие, наиболее талантливые, молодые операторы вырастают в крупных мастеров, обладающих ярким художественным почерком.

Выдающиеся успехи советского операторского искусства и всеобщее признание художественных достижений его мастеров широко комментировались в печати — так в декабре 1925 года журнал «Советский экран», в статье «Те, от которых зависит будущее» отмечал: «...Операторы. Это, поистине, подлинные люди кино. Его герои. Это передовые линии нашей кинематографии. творчески сильная и надежная опора нашего кино. Среди них мы найдем много одаренных, сильных и оригинальных талантов... То, что было сделано ими в настоящем сезоне, показывает, что наша кинематография действительно растет и крепнет. Талантливые работы Тиссэ и Левицкого уже одни обеспечили советской кинематографии то признание, которой ей делает Европа и Америка...»

Невозможно дать развернутый обзор всех достижений молодой советской операторской школы тех лет — только в дозвуковом периоде на киностудиях Советского Союза было создано около 1200 художественных фильмов. Остановимся поэтому на ранних работах выдающихся мастеров-операторов советского кино, начавших свой путь в искусстве в те бурные годы и оказавших своим творчеством огромное влияние на развитие всего советского и мирового операторского искусства.

ЭДУАРД КАЗИМИРОВИЧ ТИССЭ

«...Моя первая настоящая съемка — съемка военной хроники — была сделана в исторический день, в день объявления войны в 1914 году. я снимал в курзале в городе Либаве... на горизонте появились военные корабли. Это было очень красиво. Военные корабли на фоне гуляющей толпы. Я начал снимать... вдруг... раздался залп, другой, третий. И взрывы снарядов где-то в городе... стало ясно: война... Возможно, что снятые мною сцены были первыми военными кадрами, положившими начало военной хронике мировой империалистической войны... Так началась моя кинематографическая жизнь...»[50] — рассказывал, сорок лет спустя, на семинаре операторов киностудии «Мосфильм» Эдуард Казимирович Тиссэ — один из основоположников советского операторского искусства.

Итак, боевое операторское крещение в огне империалистической и гражданской войны. Съемка военной хроники на всех фронтах. С киноаппаратом наступает на чехословаков, на Двинск, Урал; с Первой конной проходит путь от Воронежа до Ростова. От границ Польши до Крыма; снимает разгром белых на Перекопе...

Конец гражданской войны. Тиссэ со своим аппаратом не отстает от жизни ни на секунду. С агитпоездом Калинина ездит по Кубани. Снимает голод в Поволжье. Не пропускает ни одного события. На Урале и на Севере снимает производственные фильмы. Тиссэ влюблен в жизнь, в людей, в кинематограф.

Участник Октябрьского вооруженного восстания, писатель и драматург Всеволод Вишневский писал о Тиссэ:

«...Тиссэ принял революцию целиком, пошел служить... Бился с немцами-интервентами в Прибалтике. Его перебрасывали с фронта на фронт... И по сей день хранятся у Эдуарда выцветшие, порванные на сгибах, желтоватые удостоверения: от центральных управлений РККА, и от штаба нашей Первой конной армии, и от других штабов. Тиссэ был на передовых позициях, снимал войну «в лоб» — так, как она выглядит. Архивный фильмовый фонд хранит тысячи метров кинодокументов Тиссэ. Среди снятого особенно ценны куски с В. И. Лениным и фронтовые документы о тт. Ворошилове и Буденном.

У Эдуарда постепенно накапливался великолепный опыт. Оператор постигал сущность эпохи, специфику нового материала, ее

эпический и документальный характер, красоту родных пейзажей, простор их и своеобразие... Эдуард Тиссэ принес в советскую кинематографию многолетнюю фронтовую закалку, революционный порыв, неутомимость, новаторские дерзания...»[51].

Высокое мастерство Тиссэ, интерес к поиску и неизменно новаторский характер его творчества отмечал и один из активнейших деятелей кинематографии тех лет режиссер Л. В. Кулешов. «В это время,— записывает он в своей книге «Практика кинорежиссуры»,— никто из хроникальных операторов понятия не имел, что хронику можно снимать сверху, снизу... операторы считали такую съемку совершенно недопустимой и безграмотной... Одна из особенностей Титтэ — это то, что он очень ловко работает с аппаратом по линии различных ракурсов, различных точек зрения, монтажной съемки» [52].

Трагические события войны, гибель боевых друзей и героев сражений, не лишали Э. К. Тиссэ дара творчества, художнической тонкости и непосредственности, а главное, человечности восприятия всего происходящего перед его съемочной камерой. За внешним обликом событий он неизменно ищет их глубинную, потаенную сущность. И именно поэтому, просматривая теперь, много лет спустя, снятые Тиссэ кадры, мы убеждаемся в целостности и определенности его жизненных позиций.

В 1921 году, не прерывая своей повседневной работы в хронике, он приступает к съемке одного из наиболее заметных произведений раннего советского кино — фильма «Серп и молот» («В трудные дни»), постановка которого осуществлялась руководимым В. Р. Гардиным молодым коллективом государственной школы киноискусства.

«Серп и молот» не был первой художественной лентой, снятой Тиссэ. В 1918 году, в содружестве с оператором И. Доредом, он снимает поставленный по рассказу В. Гаршина небольшой игровой фильм «Сигнал», явившийся его первой работой в художественной кинематографии [53]. В 1920 году по приглашению одного из старейших деятелей дореволюционного кинематографа режиссера Б. В. Чайковского Тиссэ снимает агитфильм «На мужицкой земле».

Естественно, что операторская работа в этих первых игровых картинах советского кино мало чем отличалась от работ тогдашних операторов-хроникеров и целиком основывалась на опыте хроникальных съемок.

Продолжая свою работу в событийной хронике, в 1921—1925 годах, Тиссэ ведет съемки многих документальных, научно-популярных и художественных картин. В их числе «Голод... Голод... Голод», «Старец Василий Грязнов» (реж. Чеслав Сабинский), «Золотой запас» (реж. В. Р. Гардин), «Кремль в прошлом и настоящем». Совместно с П. К. Новицким снимает документальный фильм «Лицом к лицу».

Уже в те годы Эдуард Тиссэ был признанным мастером операторского искусства не только крупнейшей в стране 1-й московской госкинофабрики, но и всего молодого советского кинематографа. Снятые им фильмы и огромный творческий опыт, накопленный в работе на хронике, во многом определили его художественные устремления — острую выразительность композиций, своеобразие световой трактовки и — что было, вероятно, самым важным — его замечательную способность к глубокому осмыслению снимаемого.

Активно участвуя в общественной жизни столицы, в работе АРКа[54], в творческих дискуссиях, в 1923 году Тиссэ знакомится с Сергеем Эйзенштейном, его художественным и театральным творчеством. Примечательным представляется Тиссэ и первый кинематографический опыт Эйзенштейна — 120-метровый, пародирующий приключенческие фильмы, кинофельетон «Дневник Глумова», снятый им для своего первого, во многом весьма неожиданного по решению, спектакля «Мудрец», поставленного на пролеткультовской сцене. Как рассказывал впоследствии Тиссэ, его очень заинтересовала и одна из первых теоретических статей Эйзенштейна, опубликованная в 1923 году в журнале «ЛЕФ», и сформулированный им принцип перехода «от иллюзорной выразительности» к монтажу аттракционов — «реальных деланностей», как определял их Эйзенштейн.

Неоднократно Тиссэ знакомил Эйзенштейна, начинавшего тогда в Госкино работу по перемонтажу иностранных фильмов, со своими документальными картинами. В 1923 году он показывает ему снятый на Урале документальный фильм о Надеждинском заводе. Эта картина, по словам Тиссэ, произвела на Эйзенштейна очень большое впечатление. Особенно заинтересовали его кадры, в которых наглядно развертывался цикл движения металла от железнодорожного вагона до мартеновского цеха [55].

Эйзенштейн высоко ценил замечательное владение Тиссэ средствами кинематографической выразительности и его удивительную готовность к смелому экспериментированию.

Шли переговоры о привлечении Эйзенштейна к активной работе в кино. Режиссер Б. А. Михин, бывший тогда директором 1-й госкинофабрики, в своих воспоминаниях рассказывает:

«...Нужно было решить вопрос о подходящем операторе, близком по духу Эйзенштейну. Это должен был быть человек молодой, но опытный мастер... Оператор Э. Тиссэ, казалось мне, удовлетворял этим условиям. Как показала их дальнейшая многолетняя совместная работа, они подошли друг к другу. Эйзенштейн признал удачу моего выбора... Я просил Тиссэ... не подавлять Сергея Михайловича своим опытом, не ограничивать его в исканиях...»[56]

В 1924 году работой над фильмом «Стачка» — первой картиной Эйзенштейна — начинается их замечательное творческое содружество.

Уже с первых дней их совместной работы в полной мере раскрылось удивительное единство идейной направленности, художественных взглядов, симпатий и антипатий создателей «Стачки». Но дружить с Эйзенштейном было нелегко. Выдержать его иронию удавалось не каждому. Критиковал он жестко, не считаясь ни с кем и ни с чем.

15 лет спустя, в 1939 году, в своей замечательной статье «25 и 15», посвященной 25-летию работы Тиссэ в кинематографии и 15-летию их содружества, Эйзенштейн напишет:

«Он на один год старше меня по возрасту. И на десять лет дольше меня работает в кино. Он стоял у аппарата еще тогда, когда я не думал о работе в кинематографии. Он уже вертел ручку, а я только упивался новым видом зрелища...

...Молниеносный темперамент и кропотливость педанта. Быстрота хватки и безропотная долготерпеливость в поисках и достижении нужного эффекта... Феноменальная выносливость — во льдах и песках, туманной сырости севера и в тропиках Мексики, на арене боя быков, в штормах на кораблях или в ямах под проходящими танками и конницей...

...И тончайшее ощущение еле уловимого нюанса, того «чуть-чуть» в материале, откуда (как принято говорить) начинается искусство,— ощущение, которое роднит Тиссэ с изысканнейшими мастерами пластических искусств... Сочетание тончайшего и точнейшего умственного труда с величайшими трудностями его физического воплощения...

...«Синхронность» виденья, ощущения и переживания, какая связывает нас с Тиссэ, вряд ли где-либо и когда-либо встречались еще... Это она дает мгновенное решение кадра, в равной мере воплощающего режиссерский и операторский замысел...

...Везде и всюду в кадре мы ищем одного.

Не неожиданности. Не декоративности. Не непривычности точки зрения. А только предельной выразительности.

И везде за изображением мы ищем обобщенный образ того явления, которое мы снимаем...

...В единстве видимого облика и одновременного образного обобщения, решенном средствами композиции кадра, мы ощущаем важнейшее условие подлинно реалистического письма кинокадра... такая образная обработка изображения и есть важнейшее в творчестве оператора: «внедрение» темы и отношения к теме во все мельчайшие детали пластического разрешения фильма» [57].

В сознании многих кинематографистов лишь постепенно складывалось понимание того, что в сложнейшем процессе осмысления изображаемого и изображения, в основе восприятия содержания фильма и образных впечатлений зрителей, во всей его многосложности, лежит экранное изображение. Это обстоятельство предъявляло весьма и весьма серьезные требования к глубине творческого мышления оператора, к пониманию им задач каждого кадра, каждой сцены и всего фильма в целом.

И действительно, удивительная способность Тиссэ найти для снимаемого наиболее точное и выразительное кинематографическое образное решение, лаконичность и экспрессивность кадра, замечательное умение сохранить изобразительное единство и в сложном монтажном построении «Стачки» резко отличали работу оператора в этом фильме от работ операторов старой школы.

«...Хроника помогла нам избавиться от примитивных штампов дореволюционного кино,— отмечал Тиссэ,— выработать свой стиль простой, лаконичный, четкий, помогающий донести содержание произведения до самых широких слоев зрителей» [58].

«Моя первая совместная работа с С. М. Эйзенштейном по картине «Стачка» дала возможность практически проверить те новые установки, которые родились под большим влиянием хроники. Работа над «Стачкой» была для меня периодом первых творческих исканий. Композиции, которые мы создавали в «Стачке», преимущественно строились конструктивно, причем преобладали элементы плакатности. Рабочий у махового колеса, крупные планы забастовщиков, массовки в цехах — все эти кадры носят на себе отпечаток конструктивных исканий композиционной формы...

«В «Стачке» впервые нашли применение методы хроникальной съемки. Они во многом определили лаконичность кадров, но в то же время внесли некоторую сухость в формальном отношении» [59].

В стремлении преодолеть эту «сухость», в поисках новых решений, наряду с хроникальными методами съемок, Тиссэ использует подчас и иные, принципиально отличные от них методы художественно-изобразительной организации материала. Динамизм и лаконичность во многом условных композиций, смелое использование ракурсов, наплывов и многократных экспозиций, отказ от привычной бесстрастности рассеянного освещения, сам характер освещения, непосредственно вытекающий из замысла сцены, становятся существенным элементом экранного зрелища.

Органически свойственная творчеству Тиссэ реалистичность операторского видения в немалой мере способствовала возникновению ощущений подлинности происходящих в фильме событий — особенно ярко это проявилось в отлично снятых эпизодах сходки, разгона демонстрации и расправы с забастовщиками. Игровые сцены воспринимались зрителями как кадры необычайно выразительной хроники героических событий стачечной борьбы.

Чтобы правильно оценить значение творческого вклада Тиссэ в развитие советского операторского искусства того периода, следует сопоставить новаторское изобразительное решение «Стачки» с лучшими работами признанных в те годы мастеров-операторов, во многом определяющими художественный уровень кинематографа.

«Стачка» вышла на экраны в 1925 году. В этом же году на киностудиях страны были созданы десятки очень разных по значимости и мастерству художественных фильмов. Среди них «Луч смерти» Л. Кулешова и А. Левицкого, «Его призыв» Я. Протазанова и Л. Форестье, «Коллежский регистратор» реж. и опер. Ю. Желябужского, «Укразия» П. Чардынина и Б. Завелева, «Закройщик из Торжка» Я. Протазанова и П. Ермолова, «Бухта смерти» А. Роома и Е. Славинского, «9 января» В. Висковского, А. Москвина и А. Долматова, «Дело Тариэла Мклавадзе» И. Перестиани и А. Дигмелова и др.

Многие из этих картин, созданных в том же 1925 году, свидетельствовали о совершенствовании мастерства их операторов. И тем не менее именно в работе Э. Тиссэ, в изобразительном решении «Стачки», так же, как несколько позднее и в работе А. Головни в фильме «Мать», в полной мере раскрывались принципиально новые выразительные возможности операторского искусства. Замечательное мастерство Тиссэ проявлялось в продуманности замысла, в документальной достоверности превосходно снятых сцен в семьях стачечников, цехах завода, финальных эпизодах картины. «В композиции кадров, освещении... видна рука большого оригинального мастера, уверенно владеющего изобразительными средствами кинематографа»,— писал в своей книге «Очерк истории кино СССР» проф. Н. А. Лебедев [60].

Пресса тех лет высоко оценила «Стачку», назвав этот фильм «первым революционным произведением нашего экрана» («Правда»), «огромным событием кинематографа советского, русского и мирового» («Киногазета»).

Вскоре после выхода картины на экраны страны Эйзенштейн писал: «Единодушный, горячий прием, оказанный «Стачке» прессой, самый характер оценки ее позволяют признать «Стачку» революционной победой не только самой вещи, но и идеологической победой в области формы. Это особенно знаменательно сейчас, когда так фанатически готовы травить работу в области формы, клеймя ее «формализмом» и предпочитая ей... полную бесформенность. В «Стачке» мы имеем первый случай революционного искусства, где форма оказалась революционнее содержания» [61].

Находки в операторском видении «Стачки» и высокое мастерство Тиссэ получают свое новое развитие в следующем фильме этого замечательного содружества — в прославленном «Броненосце «Потемкине». Настойчивые поиски выразительной изобразительной

формы и здесь не являлись самоцелью. Конкретизируя материал картины и принципы его воплощения в фильме, Эйзенштейн в статье «Двенадцать апостолов» писал: «...Это не только набор характерных фактов или эпизодов, но также и попытка ухватить динамический облик эпохи, ее ритмы, внутреннюю связь между разнообразными событиями»[62]. Именно поэтому новаторство разработанных Эйзенштейном и Тиссэ изобразительных решений, непосредственно вытекающих из задач картины, оказывалось глубоко органичным выражением революционного пафоса этого замечательного произведения.

Как и в «Стачке», стремление к документальности и в этой работе Тиссэ сохраняет свое первостепенное значение. Вместе с тем, разделяя убежденность Эйзенштейна в том, что в решении фильма «...важна эмоциональная убедительность, а не документальная точность...»[63] в разработке изобразительного решения картины, Тиссэ исходит из драматизма происходящих событий и стремления к всемерному усилению выразительной силы экрана.

«Новаторский замысел фильма,— писал Тиссэ,— потребовал от нас решения задач, которые до того времени не ставились... каждый кадр строился с учетом того идейного и эмоционального воздействия, которое он должен был оказать на зрителя...»[64].

«Не только перед нами, профессионалами-операторами,— писал Анатолий Головня,— но и перед всем миром раскрыл «Броненосец» необычайные изобразительные возможности кинематографа. Если подойти к фильму, как к изобразительной композиции, как к полотну художника, на котором в движении кадров раскрывается великолепное содержание,— станет ясным огромное мастерство, с которым сделан этот фильм... Здесь впервые раскрылись новые возможности специфических кинематографических композиций, не похожих ни на живопись, ни на фотографию. Раскрылась возможность «живо писать» аппаратом огромные картины, состоящие из целой цепи кадров-картин»[65].

В те годы это было открытием. «Одесская лестница, похороны Вакулинчука, встреча броненосца, рассвет на море и многие другие картины-эпизоды фильма изобразительно решены в том единственном и неповторимом органическом слиянии с содержанием, которое только и является признаком настоящего искусства.

Тревожное утро показано Тиссэ в непревзойденных по живописности кадрах утреннего тумана над одесской гаванью. Постепенно выступают темные массы кораблей и маслянистым блеском вспыхивают первые солнечные лучи на медленных, темных массах тяжелой воды. Тревога и ожидание нарастают с каждым кадром.

Сцена на одесской лестнице решена в острейших ракурсах, достигших такой же остроты композиции, как остро трагическое содержание эпизода. Динамика сцены могла быть решена только путем монтажа предельно выразительных заполненных кадров, сочетанием акцентированных монтажных крупных планов толпы с показом непрерывного движения царских карателей.

Тиссэ нашел органичную форму показа, которая позволила режиссеру развернуть события в предельно выразительном ритме и темпе.

Если можно так выразиться, в «Броненосце «Потемкине» было найдено синхронное решение драматургической функции эпизода с его изобразительным выражением.

...Тиссэ показал, что киноаппарат в руках художника способен на главное и существенное с предельной выразительностью, что он способен отбирать явления для их показа в искусстве. Тиссэ установил, что кадры могут быть так же выразительны и сильны, как слова, как самая мысль»[66].

В сложной и противоречивой борьбе направлений, отражавших конкретные идейно-художественные интересы своего времени, Эйзенштейн и Тиссэ четко определили свою верность революционному реалистическому искусству. Композиционная завершенность фильма, патетичность и сила найденных изобразительных решений возникали на основе принципиально верного и глубоко прочувствованного художниками понимания темы и задач фильма.

Реализация задуманного потребовала от коллектива чрезвычайных усилий. Примечательно, например, необычное для картин тех лет количество вошедших в фильм монтажных кадров. В «Броненосце «Потемкине», включая и кадры-повторы, их 1280[67]. Это тысяча точек зрения камеры, авторских точек зрения на происходящее, это тысяча выразительных, художественно организованных композиций, отлично выявляющих самый дух событий.

Строжайший отбор изобразительно-выразительных средств, органичность композиций, необычайная изобретательность сделали операторскую работу в этом фильме одним из важных этапов развития всей мировой кинематографии. Неслучайно поэтому и то, что превосходно задуманные композиции многих снятых Тиссэ кадров нередко использовались в те годы в произведениях живописи и графики.

Вскоре после первого показа фильма в Большом театре в посвященной картине статье в газете «Известия» провидчески отмечалось: «Фильм этот долго будут изучать, комментарий к нему — чуть не к каждому кадру, мог бы уже сейчас, по первому впечатлению, составить целую книгу...»[68].

«Зрителю трудно расчленить свое впечатление,— писала «Правда» 24 января 1926 года,— что волнует его больше: сами факты, которые показаны в картине, или их кинематографическое оформление. Здесь все находится в таком равновесии, в такой слитности и спаянности, что отделить одно от другого невозможно...»

Этим фильмом молодое советское кино открывало новую замечательную страницу в развитии всей мировой кинематографии.

«...«Броненосец «Потемкин»,— писал В. Пудовкин,— появился в то время когда... в искусстве все традиции прошлого сталкивались в беспощадной борьбе с не совсем еще оформившимися, но целеустремленными творческими идеями людей, связавших свое творчество с делом революции. Трещали и рушились старые, привычные художественные приемы. О новых же по преимуществу кричали, в пылу полемики забывая, что только реальное их осуществление решит спор...» [69].

Мировое признание, которым щедро одаривалось творчество Эйзенштейна, он неизменно относил ко всей революционной культуре, вне которой не мыслил себя как художник, к работе своих товарищей по коллективному творческому труду и прежде всего к работе замечательного мастера-оператора Эдуарда Тиссэ.

В своем отмеченном пометкой «срочно» письме от 29 мая 1939 года председателю торжественного заседания (в честь 25-летия творческой деятельности Тиссэ), которое заболевший тогда Эйзенштейн просил огласить, он писал: «...Сегодня Вас будут приветствовать как лучшего и крупнейшего мастера нашего операторского искусства, как замечательного художника, как пламенного пионера социалистического искусства кино... Экран говорит за себя о том, скольким я Вам обязан в достижении того, что нам вместе удалось сделать за эти пятнадцать лет общей работы.

Но только Вы да я знаем, скольким я обязан Вашей неотступной и ни с чем не сравнимой — иногда просто героической — дружбе. От первых дней нашей работы, когда, после неудач с моими первыми съемками, Вы дали знаменитую подписку о том, что берете на себя ответственность за то, что из меня выйдет режиссер. От первых моих шагов на новом поприще, где неоценимы были Ваши советы старшего и более опытного товарища... Пусть наша дружба служит примером молодым подрастающим операторам и режиссерам, ибо через творческое содружество вырастает такая дружба, а через такую дружбу еще более углубляется творческая близость. А в этом залог и необходимейшее условие успешности любого творческого начинания в коллективном искусстве кино...» [70].

Успех «Броненосца «Потемкина» и выступления Эйзенштейна определили естественный интерес операторов западной кинематографии к советскому опыту коллективного творчества создателей фильма. Это обстоятельство побудило Тиссэ выступить в немецком журнале «Фильмтехник» со статьей «Русский кинооператор». Анализируя опыт своей работы и принципы творческого содружества, сложившиеся в коллективе Эйзенштейна, Тиссэ писал:

«...Создать нечто художественное мы можем лишь тогда, когда достигнуто предельное духовное единство... мы работаем на дружески-коллегиальной основе... ясно, что в этих условиях оператор является художественно равноправным, творчески активным членом своего режиссерского штаба... Мы требуем от киноработы зрелости

в каждой мелочи и единства целого, которое сплавляет все частности... Центр тяжести нашей деятельности лежит в подготовительной работе... Во время подготовки все произведение обсуждается до последней мелочи. Пока в этих уточняющих обсуждениях не устранятся все возможные различия во мнениях, мы не приступаем к работе... Дальнейшая разработка вырастает не только в «инсценирование», но и в художественную организацию зрительного ряда, единства ритма, настроения и осознанного ведения развития образа, до его кульминации... Чтобы достичь этого, нужно заранее уяснить, каким будет сопоставление, монтаж кадров. Построение отдельного кадра в этом смысле вырабатывается всем нашим коллективом совместно. Невозможно даже установить, кто был при этом больше драматургом, режиссером, оператором или художником. Но несмотря на различие техники нашей работы, внутри коллектива, мы все говорим на одном языке. Мы работаем в содружестве— в самом точном смысле этого слова...» [71].

Всеобщее признание художественных достижений складывавшейся в эти годы советской школы операторского мастерства, успех операторов «Броненосца «Потемкина» и «Матери», интерес к исследованию их творчества определили появление в 1926 году в газете «Кино» статьи известного теоретика кино Бела Балаша.

Основываясь на своем докладе «Кинотрадиция и будущее фильмы», прочитанном в клубе кинооператоров Германии, Балаш резко критиковал бытовавшее в западной кинематографии неверное, но все еще широко распространенное утверждение ограниченности задач «кинофотографии» лишь функциям технического репродуцирования событий и явлений. Утверждая на основе художественного опыта советского кино исключительное значение выразительных возможностей экранного изображения, Бела Балаш обращается к работе Тиссэ и фильму «Броненосец «Потемкин».

«...Произведением искусства фильма может стать только тогда,— отмечает Балаш,— когда сама фотография, перестав быть воспроизведением, станет самим произведением. Когда последнее, решающее творческое выражение чувства претворялось бы не только в инсценировке и игре, но и через посредничество съемки в самих кадрах. Когда оператор, фактически снимающий картину... становится и творцом ее, поэтом произведения, фактическим фильмописцем, для которого игра и постановка — повод, к которому он относится, как живописец к пейзажу — пусть прекраснейшему! — или модели — пусть прекраснейшей! — пейзажу, модели, лишь на холсте художника оживающим в произведении искусства — в выражении его души... Пока же оператор будет последним человеком — кино останется последним из искусств. Но верно и обратное... Настаивая на самоценности съемки, я ни в коем случае не имею в виду декоративную красоту кадра, кото-

рой придают нередко чрезмерное значение... декоративная прелесть отдельных кадров придает им нечто статически-картинное, станковое, в себе замкнутое. Их как бы застывшая красота выпадает из стремительного потока явлений, в виде ряда «живых картин», по которому от одного живописного кадра к другому, стокаттно спотыкается фильм в целом, тогда как именно в охвате общего ритма проносящихся явлений, в живой жизненности — вся сущность кино... Я имею в виду скрытую символическую выразительность, поэтическую значимость кадров... создаваемую не только игрой и сюжетом, но и средствами и возможностями съемки. Я хочу пояснить это на двух примерах новейшего времени — на изумительных съемках фильма «Броненосец «Потемкин».

Восторг населения Одессы показан все возрастающим ритмом движения масс и начинает казаться: чем же еще можно явить больший восторг и радость? И вдруг... как экстатический гимн, покрывающий звучанием все бывшее дотоле: ялики, летящие навстречу броненосцу... Эти кадры и именно кадры, а не только сюжетный мотив, напоенные высшей лирикой, обладают такой силой образности и поэтичности, с которой вряд ли может сравниться сама поэзия.

В этой скрытой образности кадра, ничего общего с «декоративной красотой» не имеющей, и кроются творчески-поэтические возможности оператора.

Мы видим затем, как парусники, снятые с палубы, как по команде,— разом опускают паруса. Логическое «содержание» сцены — лодки остановились около броненосца. Воспринимается же эта картина так, как будто сотня парусов — сотня стягов — склонилась перед героем. В этой образности кадров заключена их собственная поэзия, та которая возникает в картине только через съемку... Только сознательное, глубоко продуманное решение — заполнить весь кадр, до краев, парусами—придало им единство логического и эмоционального выражения, значимость жеста, определяющего глубину переживаемого и смысл картины... нечего доказывать — поэтическая выразительность сцены создана здесь не только сюжетным «мотивом», но и самим способом съемки...

Мне скажут: описанные установки камеры заданы режиссером, и не являются собственными и независимыми идеями оператора. Пусть так ,не важно, кто руководит съемкой. Безразлично — режиссер ли, оператор ли — создатель подобного произведения. Решающим является лишь то, что подлинное произведение киноискусства возникает только с помощью объектива и только операторским методом съемки может быть создано...» [72].

В связи с опубликованием этой статьи Эйзенштейн, последовательно отстаивающий принципы коллективности кинематографического творчества, уже в том же 1926 году выступает против преуве-

личения роли какой-либо одной, сколь важной она ни была бы, художественной составляющей фильма.

Дух коллективизма ,столь свойственный работе лучших творческих содружеств молодого советского кино, по мнению Эйзенштейна, был в то время все еще не известен Балашу, основывающемуся в своих выводах лишь на опыте работы буржуазного, западного кинематографа, в котором подлинная коллективность творчества оказывалась практически невозможной.

«Понятие.. .оператора как свободного члена *союза одинаково творческих индивидуальностей...*— отмечает Эйзенштейн,— Балаш установить не может. Там съемочная группа — мимолетный пакт рвачей, у нас «творческий коллектив». Та же ошибка в подходе у Балаша не только в организационно-творческой части, но и в теоретической принципиальной... сущность кино надо искать не в кадрах, а во взаимоотношениях кадров... *Выразительный эффект в кино — результат сопоставлений.* И это специфично для кино. Кадр только *трактует* предмет в установке на использование его в сопоставлении с другими *кусками...* Кадр это только продление отбора. Отбора именно этого предмета, а не другого — предмета именно с этой точки, в этом «образе» ...а не в другом. И кинематографические условия создают «образ» из сопоставления этих «обрезов» [73].

Очевидно, что в этой полемике Эйзенштейн, ни в коей мере не умаляя значения творческого вклада оператора в создание фильма, справедливо подчеркивает синтетический характер образности кадра, создающейся образностью драматургической ситуации, внутрикадрового действия, монтажных связей и изобразительного решения.

Именно на этой основе ,на основе единства понимания роли изображения и его места в образной структуре фильма, могли возникнуть замечательные успехи этого подлинно творческого содружества.

Успех «Стачки» и «Броненосца «Потемкина» — картин, посвященных этапным событиям русского революционного движения,— убедительно свидетельствовал о поразительной способности их создателей найти наиболее впечатляющее решение каждого кадра, каждой снимаемой сцены, наиболее полно раскрыть сущность и значение всего происходящего на экране.

С появлением этих фильмов и замечательной картины Пудовкина — Головни завершался ~~не только~~ первый важный этап становления советского кино. В изобразительном решении этих картин раскрывались принципиально новые, последовательно реалистические принципы творчества оператора-художника, закладывались основы нового творческого метода — метода социалистического реализма.

АНАТОЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ ГОЛОВНЯ

Приход Анатолия Головни в искусство не был случайностью. Участие в гражданской войне, верность идеям Октября, разносторонность художественных интересов, увлеченность мастерством художников русской реалистической школы послужили хорошей основой идейного формирования молодого оператора.

Уже в 1925 году студент ГТК Головня — ассистент замечательного мастера русского и советского операторского искусства А. А. Левицкого — приступает к своей первой самостоятельной работе — съемке художественного фильма «Кирпичики».

Работа оператора в «Кирпичиках» профессиональна, в какой-то мере традиционна, но в остром художническом интересе ко всему новому, в настойчивости творческих поисков, а главное, во всеохватывающей верности жизненной правде отчетливо проступали новые черты операторского творчества.

Возникшие еще в 1924 году повседневные контакты с коллективом Кулешова—Левицкого, работавшим тогда над «Лучом смерти», привели к возникновению подлинно творческой дружбы молодого ассистента оператора Анатолия Головни с Всеволодом Пудовкиным — сорежиссером, художником и исполнителем одной из главных ролей этой картины.

«Однажды во время павильонных съемок фильма «Кирпичики»,— рассказывает Головня,— меня вызвали в дирекцию, и в кабинете у М. Н. Алейникова я застаю следующую картину,— на полу сидит Всеволод Пудовкин, и Алейников, обращаясь ко мне, говорит: «Вот Всеволод Илларионович заявил, что не встанет до тех пор, пока Вы не согласитесь снимать с ним картину». Я понял, что это уже деликатная форма согласия дирекции, и с радостью согласился сам. Я знал, что мы сумеем как-то «спланировать» наши съемки «Кирпичиков» и «Механики». В результате я одновременно снимал обе картины и никогда об этом не жалел» [74].

В 1925 году были завершены первые небольшие картины этого содружества: комедия-киношутка «Шахматная горячка» и научно-популярный фильм «Механика головного мозга», посвященный учению академика И. П. Павлова.

Совместная работа над столь разными по своим жанровым особенностям картинами несомненно способствовала формированию

художественного мастерства их создателей. Единомышленники — режиссер и оператор,— накапливая опыт, убежденно шли к цели. Не случайно, оценивая значение этих фильмов, В. И. Пудовкин писал, что, закончив картины, он понял, что возможности кинематографа для него только начинают открываться.

В течение 1926—1929 годов на экраны мира выходят три замечательных фильма Пудовкина—Головни: «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана», явившиеся важными этапами в развитии не только советского, но и мирового киноискусства.

«Мать» — первая большая художественная картина, созданная этим коллективом.

«Мы хотели,— писал Пудовкин,— если можно так выразиться, питаться романом в нашей творческой работе над созданием сценария и картины... мы хотели войти в роман, чтобы жить в нем, дышать его воздухом... и мы сделали это. Конечно, далеко не во всяком романе можно дышать и жить. В работах Горького жить можно и даже должно... Я думаю, что именно здесь, в этом замечательном свойстве Горького-писателя и нужно искать корни органической слитности нашей работы над картиной. Горький-писатель прежде всего правдив... Я говорю о той правде, которая делает произведение искусства по своей бесконечной сложности равноценным действительности...» [75].

Для Головни эта работа явилась не только школой воплощения на киноэкране широчайших поэтических обобщений, но и источником новых творческих открытий. Проникновение в мир горьковских образов определило необходимость разработки новых стилистических принципов изобразительного решения фильма. Органическая правдивость творчества Горького, обладающего всей сложностью действительной жизни, требовала столь же органически правдивой изобразительной формы. В своей статье «Победы советского кино» А. В. Луначарский писал, что фильм заснят таким образом, что кажется будто по какому-то волшебству оператор мог непосредственно сфотографировать действительность.

Отмеченная Луначарским документальная строгость отбора и образной трактовки материала отлично сочеталась в картине с высокой поэтичностью решения игровых сцен и прекрасных пейзажей. В те годы подобное слияние документальности и лиричности, в операторском видении фильма, представляло собой принципиально новое явление.

Естественно, что кинематографическая форма выражения авторской мысли, несмотря на верность первоисточнику, отнюдь не всегда совпадала с ее литературным выражением. Впечатляющая сила картины особенно ярко раскрывалась подчас именно тогда, когда в работе над фильмом, для наиболее полного кинематографического воплощения горьковской мысли, приходилось отступать от литературной логики произведения. Не только в режиссерском решении

многих сцен, но и в творчестве оператора методика и форма повествования определялись интереснейшими, органически кинематографическими художественными находками и новаторски используемыми выразительными возможностями изображения. Операторское видение фильма не ограничивалось поэтому лишь столь необходимой картине достоверностью воспроизведения на экране атмосферы повести. Особенно отчетливо художническая позиция оператора проявлялась в трактовке человеческих образов, портретных характеристиках героев картины и остро ощущаемой эмоциональной окрашенности всей материальной среды, натуры и пейзажа.

Примечательными в «Матери» были и своеобразные, решаемые изобразительно «подтексты» многих кадров. Примером этого может явиться превосходный крупный план плачущей матери. Из кадра убрано все отвлекающее. В глубине кадра глухое, нерасчлененное, темное пространство фона. Серый платок как бы давит на плечи. Внимание зрителя сосредоточивается на лице героини. Темнота. Безысходность. Может показаться, что этот мастерски выполненный кинопортрет несет в монтаже лишь чисто служебную функцию необходимого монтажного укрупнения. Однако такое решение портрета героини оказывается не только органичным сцене, но и совершенно необходимым в формировании экранного образа. Потом, когда в волнующих кадрах финала, на сияющем весеннем небе, появится фигура матери с просвеченным солнцем знаменем в руках, в сознании зрителя властно возникнет изобразительно точно подготовленное ощущение духовного взлета героини.

«...У нее рвалось сердце, в груди было тесно... глубоко внутри нее рождались слова большой, все и всех обнимающей любви и жгли ее, заставляя двигаться все сильнее, все свободнее...» — записано в повести. Запечатленный в кадрах экранный образ матери в полной мере отвечает горьковской мысли.

Много лет спустя, оценивая сделанное в фильме, Головня отметит: «...Наиболее удачными операторскими находками в фильме «Мать» мне кажутся «портреты» (крупные планы) и изобразительное решение актерских сцен. Я довольно смело для того времени применил ракурсную съемку актерских крупных планов и нижнюю подсветку глаз. Нам (Пудовкину и мне) удалось в этом фильме впервые решить актерские игровые сцены, как изобразительно-монтажные композиции, тем самым приемы съемки и композиции кадров стали активными изобразительно-выразительными средствами кинематографа, киноаппарат перестал быть аппаратом для движущейся фотографии, а стал инструментом художественного творчества»[76].

Это, казалось бы безусловно верное, утверждение на деле, в практике работы многих операторов тех лет, находило весьма своеобразное преломление. Стремление к остроте и «оригинальности»

изобразительной формы, использование ничем не мотивированных ракурсов ,точек зрения и приемов съемки нередко приводило к случайным, зачастую формальным операторским решениям.

«...Часто искали «необычайных» точек или ракурсов, не понимая или стараясь не понимать, что дело не в этих скачкообразных, судорожных движениях съемочной камеры ,не понимая, что «точка зрения» аппарата не заменит отсутствующей *точки зрения художника»*,— писал Сергей Юткевич[77].

Принципиальность художественной позиции Головни проявлялась в продуманности и строгости отбора выразительных средств операторского искусства, в полной мере соответствующих идейно-художественным задачам картины, что в те годы было весьма нечастым явлением.

Реализм творчества Головни раскрывался в «Матери» прежде всего в глубочайшем художественном познании действительности и в поисках точнейшего и вместе с тем наиболее выразительного раскрытия на экране содержания и мира идей произведения Горького.

Как и некоторые другие операторы, пришедшие в искусство из пламени гражданской войны и заводских цехов, Анатолий Головня естественно оказался в первых рядах деятелей кино, видевших свою задачу в борьбе за становление нового киноискусства.

Молодые операторы понимали, что революционное содержание их фильмов остро ставило вопросы идейной перестройки и поисков изобразительных форм соответствующих этому новому содержанию. Именно поэтому Головня приступал к экранизации повести Горького с чувством величайшей ответственности. Серьезность его отношения к поставленной перед молодым коллективом труднейшей задаче свидетельствовала не только о творческой зрелости, но и высоком профессионализме оператора фильма.

Головня в статье «Всеволод Пудовкин» писал, что кинематограф должен подняться до высот большой народной литературы.

«...Мы вложили в... сценарий все, что знали и умели... Мы искали те кинематографические средства и приемы, которые позволили бы нам полнее и ярче передать на экране образный строй повести. Я принимал участие в работе над сценарием, но моя главная задача состояла в том, чтобы находить конкретное пластическое выражение для задуманного. В 1925 году в Русском музее была открыта выставка серовской графики, где я увидел «Солдатушки-ребятушки, где же ваша слава?», а в залах музея — «Петр на стройке Петербурга», «Похищение Навзикаи», портреты М. Горького, Ф. Шаляпина и другие удивительные по выразительности и мастерству исполнения серовские картины. Я был потрясен. Этот художник как бы раскрыл для меня тайну ракурса, необходимого для пластического выражения образа на экране. И когда я приступил к работе над фильмом «Мать», то уже знал, как снимать актерские и типаж-

ные «портреты»... и как выбирать ракурс для съемки массовых динамических сцен...

...Почти все эпизоды мы разрабатывали для уже выбранной, реальной натуры... непредвиденные случайности исключались. На съемках мы лишь «материализовали» то, что было всесторонне обдумано заранее. Опыт ракурсной монтажной съемки, накопленный в период работы над «Механикой», тщательная подготовка и точная сценарная разработка позволяли нам снимать быстро и четко» [78].

Устраняя из кадра все элементы традиционного украшательства, все лишенное органической связи с развитием действия и происходящих в фильме событий, добиваясь максимальной выразительности, оператор уделяет много внимания разработке новых кинематографических форм. Лаконичность композиционных решений, основанная на ясном понимании идейной сущности эпизодов фильма и их места в художественной структуре произведения, являлась одним из ярких проявлений стремления молодого оператора утвердить свою собственную художническую точку зрения на происходящие в картине события. Вместе с тем, Головня хорошо понимал, что коллективность кинематографического творчества — содружество режиссера и оператора — это не только производственная сработанность, это подлинное творческое единство стиля, манеры, согласованность всех конкретных художественных решений вплоть до выбора ракурса съемки [79].

Не только Головня, но и Пудовкин отчетливо осознавал прямые связи, существующие между изобразительным построением картины и ее выразительностью. «...чем яснее каждый пластический момент,— писал в 1925 году, еще до начала работы над сценарием «Матери» Всеволод Пудовкин,— тем легче и скорее, со всей полнотой вложенного в него содержания, входит он в сознание зрителя и тем он, следовательно, выразительнее; чем яснее и легче воспринимается каждый отдельный пробегающий кусок или эпизод, тем легче ассоциируются они в единое целое» [80].

Стремление Головни-Пудовкина к «ясности» изобразительного решения фильма не следует понимать как призыв к примитивизации или упрощению киноязыка. Не случайно в дни работы над «Матерью» Пудовкин записывает: «...показывать вещь так, как ее видит каждый — значит ничего не сделать. Нужен не тот материал, который дает первый скользящий взгляд, охватывающий только общее и поверхностное, а нужен тот материал, который дает напряженный, ищущий взгляд, могущий и желающий видеть глубже» [81].

В те годы в операторской среде, в кругах «старых» мастеров дореволюционного кинематографа, существовал своеобразный дух консерватизма, недоверия к «невероятным» выдумкам молодежи» [82]. Сторонникам обветшавших эстетических «норм» все еще казалось,

что отказ от «незыблемых» канонов композиции и освещения, с их ставкой на салонную красивость, неизбежно обеднит изображение. Но Головня был убежден в том, что задачи оператора-художника не могут ограничиваться лишь созданием цепочки «красивых» кадров. Художественная разобщенность таких, даже внешне эффектных кусков, не связанных с общим замыслом и стилистикой фильма, в дальнейшем уже не может быть преодолена ни единством персонажей, ни общностью и последовательностью происходящего. Зритель в этом случае зачастую лишается возможности верно осмыслить содержание и эмоциональные задачи отдельного кадра. Непрерывный поток следующих за ним монтажных кусков и связанных с ними впечатлений спутает возникающие ассоциативные связи и в результате снизит впечатляющую силу сцены. Все неопределенное, усложненное необязательными деталями, неизбежно затруднит восприятие, исключив органическое слияние изображаемого и изображения.

Простота и ясность найденного в «Матери» решения, продуманность и органичность композиции, свидетельствовали о точности видения и удивительной слитности устремлений создателей фильма.

Активная авторская точка зрения на происходящие в картине события не терпела равнодушия. Стремление к глубине социально-психологических характеристик и образности языка изображения определило широкое и во многом новаторское использование ракурсных построений, как бы заменяющих, по определению Головни, пояснительные эпитеты [83]. Это кадры городового, в которых точка зрения и ракурс бесконечно усилили выражение жестокой силы самодержавия, кадры борьбы на площадках тюремных лестниц, кадры матери в сцене с пьяным отцом и многие другие.

Выбор точек зрения и подчеркнутых, острых, но всегда глубоко оправданных, ракурсных композиций заставляет зрителя по-новому увидеть происходящее, с огромной силой эмоционального воздействия показывает горе и отчаяние, властность и приниженность, всю гамму чувств и переживаний героев фильма. Стремление к возможно более полному использованию всего богатства изобразительно-выразительных средств операторского искусства, ярко проявляется и в динамичных, композиционно превосходно построенных массовых сценах. Кадры рабочей демонстрации, сцены забастовки, восстания и расстрела в тюрьме, кадры весны, олицетворяющей обновление мира, свидетельствуют об умении найти образное решение, способное наиболее полно раскрыть волнующую правду событий. Сцены, в которых действуют народные массы, достоверны, проникнуты духом революционной борьбы и, несмотря на остроту построений, свободны от нарочитости и надуманности композиций.

«Беру на себя смелость утверждать,— писал Головня,— в формальных поисках выразительного языка фильма было заложено стремление к психологической правде образов, к жизненной досто-

верности, к правдивому и убедительному раскрытию мира чувств и мыслей героев эпохи [84].

Среда, в которой на экране развертывается действие в «Матери», всегда активна. Все окружающее героев с точностью воспроизводит не только атмосферу эпохи, но и непосредственно участвует в формировании образного строя произведения. Улицы рабочего поселка, тюрьма, заводские дворы, вскрывающаяся река, разбивающиеся льдины, весенние облака, все происходящее в глубине кадра никогда не низводились оператором до роли безличных фонов событий.

Эта позиция оператора картины полностью совпадала с точкой зрения Пудовкина: «Помню, какое огромное значение имело для меня во время работы над фильмом «Мать» все, что окружало жизнь и действия героев картины. Густая, едва просвеченная жалкими фонарями ночь вначале; весна, сверкающая грязь, блеск солнца, дрожащий на текущей повсюду воде; вскрывающаяся река с плывущими огромными льдинами и мощной их возней у каменных быков моста в финале — все это было не статическим «фоном» для актерского диалога, а реальной движущейся и развивающейся частью жизни героев картины. Мы не очень удачно называем ее «атмосферой»... В кино это огромная поэтическая сила. Именно это чувство неотделимости внутренней жизни человека от окружающего его мира дает реальную высоту поэтическому обобщению, необходимому в искусстве» [85].

Глубокий, подлинно горьковский интерес к состоянию человека, верный отбор натуры и декорационных решений, внимание, уделяемое изобразительным характеристикам второго плана, создали ощущение слитности природы и внутреннего мира героев, его неотделимости от окружающей жизненной среды и во многом определили глубину художественных обобщений фильма.

В поисках новых средств выразительности создатели картины обращаются подчас к методам повествования еще не существовавшего тогда звукового кинематографа. Примером этого, поистине провидческого предвосхищения возможностей звука, может служить ночной эпизод в комнате у гроба Власова. Скорбящая мать, тишина. Медленно движущаяся камера приближается к рукомойнику. В очень медленном ритме срываются редкие капли воды. Бесшумность их падения с необычайной силой подчеркивает атмосферу одиночества и безысходности, царящей в сцене [86].

Подчеркнутая в операторском решении павильонных сцен световая обработка фактур, конструктивная четкость и некоторая графичность композиций заметно смягчается в натурных эпизодах. Стремление к использованию тончайших переходов тона, к смягчению светотени и рисунка изображения особенно отчетливо проявляется при съемке пейзажей. Колеблемые ветром березки, утренние туманы, трепещущие отблески солнца, картины пробуждающейся

природы органически входят в образную ткань фильма. Живописность и лиричность этих сцен, точность отбора кадров-метафор очень обогатили изобразительный язык картины.

«Черные от копоти цехи, заваленный ломом и мусором двор, расползшиеся во все стороны грязные улички поселка, нищие домишки, рассохшийся дощатый пол, жестяной рукомойник, из которого капает вода. А вслед за тем — тюрьма, квадрат кирпичного двора с серым хороводом арестантов, весна, ледоход, знамя, трепещущее над толпой.

...Удар за ударом возникали на экране кадры «Матери», и мы видели: вот так рождалась революция...

...Все прекрасно в этой картине — и темперамент, и новаторский монтаж, и смелые ракурсы, и дерзкие кинометафоры... реалистическое мастерство молодого Головни»...,— записывает Михаил Ильич Ромм [87].

Работа над этим первым художественным фильмом еще больше сблизила его создателей. Спустя несколько лет В. Пудовкин писал: «Анатолий Головня этой картиной начинал свой путь художника-оператора. Все мы... помним ту исключительную слитность в совместной работе, которая теперь не позволяет точно восстановить, кому принадлежало то или иное в создании или оформлении сценария или картины. Конечно, это было больше, чем сработанность... это было замечательное единство общего хода творческой работы, обусловленное чем-то перерастающим простую техническую слаженность» [88].

Восторженный прием «Матери» во всем мире свидетельствовал не только о значительности темы и глубине идейного замысла произведения, но и о совершенстве его художественной формы. И сегодня, пятьдесят с лишним лет спустя, «Мать» по своей изобразительной цельности и органичности найденных операторских решений по-прежнему остается одним из шедевров искусства.

Постановками «Броненосца «Потемкина» и «Матери» завершался не только первый этап становления советского кино, но и делался решительный шаг в освоении нового художественного метода — метода социалистического реализма.

В дни празднования двадцатилетия советского кино С. М. Эйзенштейн писал: «На столбовой дороге нашего кино, на самой заре его возникновения, в короткой последовательности друг за другом появляются две картины. Одна — совершенно в традиции романтиков — видела реализм в подлинности эмоций социальной среды, не столько в изображенной, сколько в той, которую вызывает изображение. Другая искала реализма в упоре на изображенного носителя эмоций, страсти. Первая искала этого в самой стихии социалистической истории. Вторая — в произведении классика социалистической литературы. Первая называлась «Потемкин», вторая — «Мать» [89].

Следующей работой Пудовкина-Головни явился фильм «Конец

Санкт-Петербурга», посвященный колыбели революции Петербургу-Петрограду-Ленинграду.

«...Тема фильма,— писал Головня,— была предложена мной. Она понравилась Вс. Пудовкину и Н. Зархи и они начали работать над сценарием. Своеобразным толчком к возникновению темы Петербурга послужила мне картина В. Серова «Петр на стройке Петербурга», а для темы Ленинграда — наши с Пудовкиным совместные прогулки по местам революционных событий» [90].

По срокам производства новый фильм совпадал с другими юбилейными картинами первого десятилетия — «Октябрем» Эйзенштейна-Тиссэ и «Арсеналом» Довженко-Демуцкого, выпуск которых также приурочивался к десятой годовщине Октября. Художники кинематографа были увлечены идеями молодой советской государственности и остро чувствовали историческую миссию революционного народа.

Рассказ о судьбе задавленного нуждой русского крестьянского парня, пришедшего в столицу Империи, чтобы стать сначала рабочим, затем солдатом, а потом хозяином страны, увлек коллектив.

«...Приступая к съемкам, ни Натан Зархи, ни Всеволод Пудовкин, ни я,— писал А. Головня,— не ставили себе никаких специальных формальных задач. Мы радовались теме и материалу и искали новые кинематографические формы только для того, чтобы ясно и убедительно донести этот материал до зрителя... Стремление показать людей революции, а не архитектурный ансамбль города определяло наш выбор новых изобразительных, постановочных и монтажных приемов.

Мы, молодые кинематографисты 20-х годов, открывали для киноискусства не действительность вообще, а новую, советскую действительность, образ революционного рабочего класса, который до этого не нашел никакого воплощения в фильмах. В «Конце Санкт-Петербурга»... мы хотели открыть тот Петербург, который стал Ленинградом» [91].

Начиная работу над фильмом, Пудовкин понимал, что искусство Головни настолько своеобразно и самостоятельно, что действительная согласованность художественных точек зрения в решении изобразительного видения фильма не может быть достигнута лишь на основе общих суждений о задачах картины. «В разработке сценария,— писал Пудовкин,— помимо сценариста Зархи... принимают участие режиссер и, кроме того, оператор Головня, причем работа последнего связана не только с его специальностью оператора, но и с разрешением общих сценарных и постановочных задач... В плане операторском нами при постановке «Конца Санкт-Петербурга», как и при постановке «Матери», во главу угла поставлена трансформация материала.

Для придания выразительности кадру для нас важно обработать материал таким образом, чтобы получить настоящее экранное

слово или экранный образ. Кинематографический, зрительный материал не может деформироваться, как живописный или пластический материал. Но тем не менее он может быть видоизменен в смысле придания ему величайшей зрительной выразительности, оправдываемой тематической задачей».

В Пудовкин в статье «Как мы делали фильм «Конец Санкт-Петербурга» подчеркивал постоянную тенденцию оператора Головни «в съемке ориентироваться не на внешний эффект формы, а на ту внутреннюю ее значимость, которая должна войти звеном в цепь моментов развивающего сценария». Режиссер, полностью соглашаясь с этим («Он, с моей точки зрения, совершенно прав»), отмечал, что задача кинематографиста — всегда управлять состоянием зрителя; а А. Головня нашел очень интересные приемы для вскрытия внутреннего значения кадра [92].

Увлечение материалом Петербурга было оправдано — авторы нашли новое, принципиально отличное от прошлого опыта, изобразительное решение. Бескрайняя ширь пейзажей русской деревни сменяется парадным великолепием Санкт-Петербурга — столицы Империи. Люди как бы затеряны в этом лабиринте архитектурных комплексов. Они или погружены на дно каменных дворов-колодцев или еле различимы перед величественными громадами зданий. Но наряду с этим парадным Петербургом на экране возникает и другой Петербург — город нищих рабочих окраин и глухих казарменных стен, город пасмурного, холодного неба. Разработанная Головней методика показа города и его памятников в своем подтексте, с помощью специфических изобразительных средств, в немалой мере способствовала раскрытию в фильме сущности самодержавия.

Трудно сравнивать изобразительную стилистику «Конца Санкт-Петербурга» с образным видением «Матери», но все же следует заметить, что средства кинематографической выразительности, использованные в работе над «Концом Санкт-Петербурга», оказались подчеркнуто условными в значительно большей степени, чем в «Матери». Задачи, решаемые путем ракурсных построений в «Конце Санкт-Петербурга», заметно расширяются. Выразительность ракурсов необычайно возрастает в последовательном монтажном сопоставлении отдельных ракурсных кадров. Хрестоматийными стали примеры сопоставления крупного плана фабриканта и головы фальконетовского памятника Петру I, памятника Александру III, работы Паоло Трубецкого и конного городового. В монтаже от кадра к кадру, с ростом военных прибылей, постепенно «монументализируется» фабрикант Лебедев. Сатирическая направленность ракурса интересно раскрывается в сценах заводского митинга, в новых, неожиданных, но всегда глубоко продуманных, точках зрения при съемке памятников Николаю I и Александру III, кадрах Керенского, патриотической манифестации.

Точные по замыслу и выполнению кадры биржи и фронта, фронтовых сцен и сцен февральской революции полны глубокого идейного содержания и по-новому с огромной впечатляющей силой раскрываются в параллельном монтаже. Это не формально интересные «эффекты» операторского мастерства, это образный язык, средства кинематографической выразительности, используемые убежденным художником, точно определившим свое место в борьбе.

Многие найденные еще в ходе работы над «Матерью» приемы по-новому осмысливаются в показе Петербурга, в эпизодах столкновения с штрейкбрехерами. Эти художественные находки явились важными этапами на пути освоения новых образных решений и заметно обогатили изобразительный язык кинематографа.

«Конец Санкт-Петербурга — моя любимая картина,— писал Головня. В ней есть несколько эпизодов, которые мне, как оператору, особенно дороги — это, во-первых, Петербург, отраженный в воде каналов (я снимал эти кадры в момент солнечного затмения), во-вторых, «проходы» парня и старухи по Петербургу. Для съемки этого эпизода мы не поленились взобраться на Исаакиевский собор. Затем кадры биржи и фронта, где мне удалось ракурсами и перекосами линии горизонта дать Пудовкину динамичный монтажный материал. В этом фильме, на мой взгляд, нам удалось наглядно показать, что ракурсные съемки формируют стиль фильма. Об этом писал критик Бела Балаш. Возможно, что именно наши работы 20-х годов позволили Бела Балашу сказать, что в фильме «...все решает не стиль объекта, а стиль изображения». Мы, в этом случае, говорим об операторской трактовке» [93].

Ракурсность многих кадров фильмов Пудовкина-Головни, ни в коей мере не нарушая реалистичности экранного изображения, определялась в основном содержанием сцены, смысловыми подтекстами и эмоциональным восприятием происходящего. Широкое использование в работе над актерскими крупными планами психологически всегда точно мотивированных ракурсных композиций органически связывалось в монтаже картины с композициями более общих планов и несомненно являлось достижением Головни в разработке актуальной тогда проблемы монтажной съемки. В ряде важных сцен мотивировка ракурсов и выбор точек зрения сближается зачастую с методами хроникальных съемок, как бы подчеркивая документальную достоверность информации о происходящем.

В формировании образного строя «Конца Санкт-Петербурга», так же, как и в «Матери», исключительно велика роль пейзажа. Пейзажи деревенских далей, по-новому, глазами советского художника, показывают деревню дореволюционной России. Они исторически достоверны и выразительны, точны по своей идейной направленности.В монтажных сопоставлениях работающего в поле крестьянина, измученной нуждой родившей женщины, бескрайней шири полей, полных эпического спокойствия, человек неотделим от при-

роды, его труд — часть ее большой жизни. Портреты кричащей роженицы и кадры плавного течения облаков сливаются в этих композициях в удивительном единстве. Безжалостно раскрывая нищету и убогость царской деревни, картины природы художественно дополняют необычайно человечные образы героев фильма и несомненно принадлежат к числу лучших достижений операторского искусства тех лет. Джон Хоурд Лоусон в своей книге «Фильм — творческий процесс» подчеркивал выдающееся значение этих фильмов для развития современной кинематографии, ограничивая вместе с тем их роль в основном лишь стилистическими особенностями. Между тем непреходящая ценность этих произведений операторского искусства кроется не только в форме их построения, не только в использовании тех или иных стилистических решений или новых выразительных средств. Важно то, что изобразительное, операторское видение этих картин, весь их образный строй, определились в неразрывной связи с идеями и содержанием фильмов. Выразительная форма возникает здесь не в поисках экзотических, неожиданных или сверхоригинальных решений. Новое содержане, новое видение событий и героев, определило появление новых художественных решений, принципиально отличающихся от привычной практики работы во многих картинах операторской «старой», «традиционной» школы.

«Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» были восторженно приняты не только в нашей стране, но и за рубежом. Отмечая вклад Головни в создание фильма, немецкие газеты писали: «Фотография в фильме превосходна. Она превосходит все виденное... Нежные, сменяющиеся настроения ландшафтов перенесены на экран с такой же силой, как и картины города... это именно то, чего еще не было в мировом кинематографе.

...Дыхание захватывает, когда пришедший в город крестьянский парень... как маленький муравей пересекает безграничные пространства площадей столицы. Это художественное произведение принадлежит к редчайшим явлениям искусства и вместе с... «Потемкиным» заслуживает быть сохраненным в мировом архиве киноискусства» [95].

«Нельзя было не радоваться,— писал Луначарский,— крепнущему мастерству нашей кинопродукции, быстрому овладению европейской техникой нашими операторами, напряженному вниманию наших и иностранных зрителей к новым фильмам, и, прежде всего, появлению все новых и новых превосходных произведений кинематографа» [96].

Следующей работой Пудовкина—Головни явился фильм «Потомок Чингисхана».

Столь характерные для «Конца Санкт-Петербурга» поиски выразительных точек зрения и композиций, острых и зачастую неожиданных деформаций изображения, подчеркнутость приемов в рабо-

те над «Потомком Чингисхана» дополнились все возрастающим интересом оператора к проблемам освещения. Понимая композицию как метод художественной организации материала фильма, а свет— как средство художественного изображения, Головня уделяет теперь много внимания разработке художественных принципов освещения.

Сравнивая методы композиционного построения кадров этих фильмов, можно отметить значительно большую сдержанность оператора в отборе используемых в «Потомке Чингисхана» средств выразительности. Это творчество зрелого мастера, увлеченного не только формальными возможностями своего искусства, сколько стремлением к более глубокому истолкованию происходящего, к выразительности экранного изображения. Ракурсы здесь менее подчеркнуты, растущему интересу к актеру сопутствует все более и более совершенное овладение искусством кинематографического портрета и освещения.

Несколько изменяется и роль пейзажей. Это уже не эмоциональные лирические вкрапления в тему, не метафоры, а подлинная, органически включенная в действие среда происходящих в картине событий. Прозрачные дали холмистых предгорий, затерянные в бескрайних степях юрты. Одинокие, изломанные бурями горные сосны, наполненные мягким, как бы струящимся светом, и живое ощущение степных ветров Монголии. Все это стало выразительными мотивами рассказа о вихре революционных боев.

«...Навсегда вошли в историю кинематографа знаменитые пейзажи монгольских степей, снятые рельефно, выразительно и вместе с тем — документально точно. Передана даже бесцветность неба, бесконечность уходящих к горизонту барханов и холмов. Песчаная буря, символизирующая бунт монгольского народа против колонизаторов, даже дала повод переименовать фильм: в зарубежном прокате он стал называться «Буря над Азией» [97].

Изобразительная и монтажно-ритмическая сторона фильма сливаются в «Потомке Чингисхана» с удивительной полнотой. Они настолько проникают друг в друга, настолько неотделимы одна от другой, что раздельное рассмотрение их почти невозможно. Использование подвижной камеры раскрывает новые возможности организации материала. Внутрикадровый темп движения и темп движения камеры удивительно гармонично сочетаются с ритмикой монтажа, создавая на экране поистине бешеный темп действия. Использование движения объектов съемки и бросков камеры, быстрых, почти мгновенных перебросок внимания с одного объекта на другой неизмеримо усиливают динамику происходящего.

В 1973 году, когда кинематографическая общественность отмечала восьмидесятилетие со дня рождения Всеволода Пудовкина, С. А. Герасимов в статье «Уроки Пудовкина» писал: «...Вклад Головни в работу Пудовкина над кинематографической образностью представляет собой явление неповторимое. Умение понимать образный замысел режиссера и решать его средствами операторского искусства, средствами оптики и света доведено Головней во всех фильмах Пудовкина ,особенно в первых трех его классических работах, до высокого совершенства. Взыскательность, с которой оба художника отыскивали все компоненты кинематографической образности, немало не утратила своего значения и может служить примером и в наши дни, когда кинематограф распоряжается иной техникой, которой еще не существовало во времена «Матери» [98].

Подводя итоги трехлетней работы над этими фильмами, Пудовкин писал о том, что его творческие связи с Головней никогда не приводили художников к взаимным компромиссам. Оба были беспощадны друг к другу, ибо каждый верил другому. Именно этой принципиальной требовательностью определялась удивительная прочность замечательного содружества. И эта же принципиальная непреклонность подлинного художника определила отказ Головни от участия в работе над следующим фильмом Пудовкина — «Очень хорошо живется». Не принимая идейных установок эмоционального сценария Александра Ржешевского и отрицая его художественную значительность, Головня сделал все, чтобы предостеречь Пудовкина. Фильм снимал другой оператор — Григорий Кабалов. Серьезная творческая неудача, постигшая картину, подтвердила правоту Головни.

Основополагающий вклад Пудовкина—Головни в становление и развитие киноискусства высоко оценивался не только современниками создания фильмов «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана».

Полвека спустя, в Венеции, на церемонии закрытия XXIII Международного кинофестиваля особых почестей за личные заслуги в развитии мировой кинематографии удостоились лишь два деятеля киноискусства — выдающийся актер и режиссер Чарли Чаплин и замечательный советский кинооператор, друг и соратник Всеволода Пудовкина Анатолий Головня [99].

Анализируя истоки успехов коллектива, Головня писал: «Так из сплава революционной идейности, богатого и разностороннего жизненного опыта молодых художников с поисками наиболее адекватных форм выразительности вырос социалистический реализм как метод творчества в кинематографе нашей эпохи.

Обращение к человеку — вот, на мой взгляд, первейшее завоевание нашего искусства!» [100].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Луначарский о кино. М.: Искусство, 1965, с. 40—41.

[2] Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М.: Искусство, 1965, с. 49.

[3] Искусство кино, 1975, № 11, с. 192..

[4] Ленин В. И. Собр. соч. Т. 29, с. 129.

[5] Арагон Луи. Анри Матисс, роман. М.: Прогресс, 1981. Т. 1, с. 36—37.

[6] Пудовкин В. Избранные статьи. М.: Искусство, 1955, с. 114.

[7] Бутовский Я. Первая русская книга о киноискусстве.— В сб.: Вопросы киноискусства. М.: Наука, 1970, с. 228.

[8] Гинзбург С. С. Рождение русского документального кино.— В сб.: Вопросы киноискусства. М.: Изд. АН СССР, 1960, с. 238.

[9] См.: Лихачев Б. С. История кино в России. Л.: Academia, 1927.

[10] Кино и время: Бюллетень. М.: Госфильмофонд, 1960. Вып. 1, с. 119.

[11] Именно о нем, говоря о своих первых шагах в искусстве кино, А. П. Довженко на Всесоюзном творческом совещании кинематографистов в январе 1935 года сказал: «Учителем моим был один хороший человек... из Ленинграда Николай Феофанович Козловский, оператор.» (См.: За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935, с. 59).
В рукописном отделе музея Л. Н. Толстого, как сообщила 9 января 1979 года газета «Вечерняя Москва», хранится недавно поступившее письмо Льва Толстого к Н. Ф. Козловскому, относящееся к его переписке с ним.

[12] Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М.: Искусство, 1961, с. 166.

[13] Ханжонкова В. Из воспоминаний о дореволюционном кино.— В сб.: Из истории кино. М.: Изд. АН СССР, 1962. Вып. 5, с. 120—122.

[14] Valleiry Fransois. Phono-Ciné, gaz., 1908, № 2 p. 6.

[15] Пудовкин В. Избранные статьи, с. 50.

[16] Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М.: Наука, 1976, с. 39.

[17] Поэтика кино. М.—Л.: Кинопечать, 1927, с. 32.

[18] Seldes Gilbert. The Public arts. N.-I., 1956, p. 7.

[19] Там же.

[20] Кинословарь в 2-х т. М.: СЭ, 1970. Т. 2, ст. 462.

[21] См.: Юренев Р. Н. Комсомольская правда, 1981. 4 февраля.

[22] Вопросы киноискусства. М.: Изд. АН СССР, 1960, с. 202.

[23] Ждан В. Н. Специфика кинообраза. М.: Искусство, 1965, с. 44.

[24] См.: Эйхенбаум Б. М. Проблемы кино-стилистики.— В сб.: Поэтика кино, с. 30.

[25] Сине-фоно, 1909, № 10.

[26] См.: Лихачев Б. С. История кино в России.

[27] См.: Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963.

[28] См.: Лихачев Б. С. Материалы к истории кино в России (1914—1916) — В сб.: Из истории кино. М.: Изд. АН СССР, 1960. Вып. 3.

[29] Нильсен В. С. Изобразительное построение фильма. М.: Кинофотоиздат, 1936, с. 169.

[30] См.: Юренев Р. Н. Комсомольская правда, 1981, 4 февраля.

[31] Newholl. The History of Photography from 1839 to the present day. N.-I., 1949, p. 71.

[32] См.: Пондопуло Г. К. Фотография и современность. М.: Искусство, 1982, с. 11.

[33] Алпатов М. В. Всеобщая история искусства. М.—Л.: Искусство, 1948. Том 1, с. 17.

[34] Деллюк Л. Фотогения кино. М.: Новые вехи, 1924, с. 30.

[35] Головня А. Д. О друзьях-ровесниках.— В сб.: 30 лет советского кино. М.: Госкиноиздат, 1950, с. 306.

[36] См.: Кино-фронт, 1926, № 1—4.

[37] См.: Лихачев Б. С. Материалы к истории кино в России.

[38] Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино, с. 166.

[39] Сине-фоно, 1915, № 16—17.

[40] Февральский А. Неизвестные фильмы Вс. Мейерхольда.—В сб.: Из истории кино. М.: Искусство, 1977, с. 166.

[41] Февральский А. Неизвестные фильмы Вс. Мейерхольда, с. 170.

[42] См.: Из истории кино. М., 1965, вып. 6, с. 19—20.

[43] Гардин В. Р. Воспоминания (1912—1921). М.: Госкиноиздат, 1949. Том 1, с. 163, 196.

[44] Луначарский о кино, с. 40.

[45] Бюллетень фото-кинематографического отдела Наркомпроса, № 1, 1919, 17 мая.

[46] Левицкий А. А. Первые.— Советское кино, 1964, 7 ноября.

[47] В сб.: 30 лет советской кинематографии. М.: Госкиноиздат, 1950, с. 327—328.

[48] Искусство кино, 1979, № 2, с. 104.

[49] Ждан В. Н. Специфика кинообраза, с. 43.

[50] См.: ИК, 1979, № 2.

[51] Кино, 1939, 23 мая.

[52] Кулешов Л. В. Практика кинорежиссуры. М.: Гослитиздат, 1935, с. 155, 156.

[53] Кино и время: Бюллетень. М.: Госфильмофонд, 1960. Вып. 1, с. 57.

5—1825

[54] Ассоциация революционной кинематографии.

[55] Ростовцев И. Броненосец «Потемкин». М.: Искусство, 1962, с. 41.

[56] Михин Б. А. Первое знакомство.— В сб.: Мосфильм: Статьи публикации, изобразительные материалы. М.: Искусство, 1959. Вып. 1, с. 317—324.

[57] Кино, 1939, 23 мая.

[58] См.: 30 лет советской кинематографии, с. 329.

[59] См.: Искусство кино, 1979, № 2, с. 106.

[60] См.: Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР: Немое кино. М.: Искусство, 1965, с. 236.

[61] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 1, с. 109.

[62] Эйзенштейн С. Т. 1, с. 122.

[63] См.: Тезисы выступления С. М. Эйзенштейна на обсуждении картины в АРКе, январь 1926. ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 153, л. 3.

[64] Тиссэ Э. К. Боевые традиции.— В сб.: 30 лет советской кинематографии, с. 330.

[65] Головня А. Д. О друзьях-ровесниках.— В сб.: 30 лет советской кинематографии, с. 307.

[66] Там же, с. 307—308.

[67] Александров Г. В.— В кн.: Ростовцев И. Броненосец «Потемкин», с. 201.

[68] Известия ЦИК СССР, 1926, № 19.

[69] Пудовкин В. Сила поэзии.— Киногазета, 1941, № 3.

[70] Эйзенштейн С. Т. 5, с. 221.

[71] Искусство кино, 1979, № 2, с. 101.

[72] Балаш Б. О будущем фильма. — Кино, 1926, 6 июля.

[73] Эйзенштейн С. Бела забывает ножницы.— Кино, 1926, 10 августа.

[74] Головня А. Экран — моя палитра. М.: СК СССР, БПСК, 1971, с. 5.

[75] Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т. М.: Искусство, 1976. Т. 2, с. 52.

[76] Головня А. Экран — моя палитра, с. 11.

[77] Юткевич С. О киноискусстве. М.: Изд. АН СССР, 1962, с. 41.

[78] Искусство кино, 1940, № 1—2.

[79] Головня А. Д. В объективе — Зимний.— В сб.: Из истории кино. М.: Искусство. Вып. 7, с. 52.

[80] Киножурнал АРК, 1925, № 1.

[81] Пудовкин В. Избранные статьи, с. 53.

[82] Голдовская М. Е. Мастер экранной живописи.— Искусство кино, 1975, № 2, с. 115.

[83] Головня А. Д. Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1965, с. 76.

[84] Головня А. Д. Искусство пламенных лет.— Искусство кино, 1977, с. 35.

[85] Пудовкин В. Избранные статьи, с. 42—43.

[86] Балаш Б. Дух фильмы. М.: ГИХЛ, 1935, с. 145.

[87] Ромм М. И. Беседы о кино. М.: Искусство, 1964, с. 27.

[88] Пудовкин В. Т. 2, с. 51.

[89] Эйзенштейн С. М. Двадцать.— В сб.: 20 лет советской кинематографии. М.: Госкиноиздат, 1940.

[90] Головня А. Экран — моя палитра, с. 11.

[91] См.: Головня А. Д. В объективе — Зимний, с. 54—55.

[92] Пудовкин В. Т. 2, с. 52.

[93] Головня А. Экран —моя палитра, с. 15.

[94] См.: Лоусон Дж. Г. Фильм — творческий процесс. М.: Искусство, 1965.

[95] Acht Uhr Abendblat, 1928, 27 февраля.

[96] Искусство кино, 1975, № 11.

[97] Вайсфельд И. В. Тогда и сегодня.— Искусство кино, 1973, № 2. с. 26.

[98] Искусство кино, 1973, № 2, с. 4.

[99] Лит. газета, 1972, 13 сентября.

[100] Головня А. Д. Искусство пламенных лет, с. 35.